

Robson Loureiro (Org.)

A teoria
CRÍTICA
volta ao
CINEMA

 EDUFES

Robson Loureiro (Org.)

A teoria crítica volta ao cinema



Vitória, 2021



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Cláudia Patrocínio Pedroza Cana

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Eneida Maria Souza
Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista
Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José
André Lourenço, Marcos Vogel, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares
Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim
Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta
Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Fernanda Scopel

Projeto gráfico, diagramação e capa

Juliana Braga

Revisão de texto

Jussara Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

T314 A teoria crítica volta ao cinema [recurso eletrônico] / Robson Loureiro, (Org). - Dados eletrônicos. – Vitória, ES : EDUFES, 2021.
217 p. : il.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-88077-57-3
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/774>
1. Cinema. 2. Teoria crítica. 3. Arte moderna. 4. Indústria cultural. I. Loureiro, Robson, 1966-.

CDU: 791.32

Elaborado por Cynthia Bachir – CRB-6 ES-000485/O

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Minion Pro.

Sumário

Prefácio, **6**

Apresentação, **9**

“O mundo superior vacilante na poça imunda”: notas sobre *Teoria do filme*, de Siegfried Kracauer

Danielle dos Santos Corpas, **21**

Cinema, elaboração do passado e esfera pública em *Deutschland im Herbst* e *Die Patriotin*, de Alexander Kluge

Robson Loureiro, **44**

O rosto e a voz: sobre *A esteticista*, de Sergio Oksman

Douglas Garcia Alves Júnior, **82**

Uma estrada para a criação do cinema autoral de Wim Wenders: experiência e autonomia em *Alice nas cidades*

Sara Rocha Rangel, **108**

O cinema e a força nossa de cada dia

Imaculada Maria Guimarães Kangussu, **138**

Paradoxos da melancolia: uma leitura do filme *Melancholia*, de Lars von Trier

Simone Rossinetti Rufinoni, **151**

Realismo e a realidade do sangue: *Cidade de Deus* 15 anos depois

José Carlos Felix

Charles Albuquerque Ponte

Fabio Akcelrud Durão, **165**

Poesia e cinema no Brasil: uma história de conflitos e catástrofes

Wilberth Salgueiro, **186**

Apresentação dos autores, **213**

Prefácio

A historiografia cinematográfica hegemônica considera pioneira a exibição pública de filmes projetada pelos irmãos Lumière, em dezembro de 1895, em Paris. No entanto, em 1995, ano de comemoração do centenário do cinema, o cineasta alemão Wim Wenders propõe um novo roteiro. Notável mescla de história e ficção, branco e preto com colorido, *Um truque de luz* narra a trajetória dos irmãos Skladanowsky, dois alemães que inventaram o Bioskop, um projetor que dava movimento a fotografias, cuja primeira mostra da sequência de imagens, solapada pela história oficial, se deu dois meses antes da famosa apresentação parisiense.

Com humor e delicadeza, esse filme, além de apoiar-se no tripé “ético, estético e político” próprio das boas produções, consegue retratar a poesia no nascimento daquilo que é, incontestavelmente, hoje, considerado a sétima arte. Talvez os irmãos Skladanowsky não pudessem imaginar que, mais de cem anos após a realização de peripécias com intuito de alegrar uma criança com saudades do tio, esta seria mote para uma junção de técnicas e tecnologias (tais como cenários, enquadramento, figuração, roteiro, montagens) que dá vida à imaginação do público, ao olhar para as grandes telas.

Atualmente, o cinema se tornou uma ampla indústria: abrange a veiculação de ideologias, a disputa por estatuetas, a suntuosidade dos *trailers*, a repetição e também a atuação de atores que, em inúmeros casos, se configuram como vitrines de marcas afamadas. Nesse sistema de produção incessante de lucros, o cinema consegue abraçar outras instâncias mercadológicas, tendo em vista, por exemplo, que muitas personagens ditam

moda, e são produzidos artefatos, roupas-temas, decorações temáticas de festas infantis, jogos eletrônicos, revistas em quadrinhos etc. relacionados a elas, que são venerados e vendidos às escâncaras.

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985), advertiram, antecipadamente, que “A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico” (p. 136). Nesse cenário, não há espaço para eufemismos: o homem está reduzido a mero consumidor e pode ser substituído por aqueles que têm um poder maior de compra. E o cinema hegemônico rende-se à produção em série, ao imediatismo, ao rasteiro, ao supérfluo, ao entretenimento fugaz e pueril.

Estabelecer um diálogo sobre cinema sem perceber essa “fórmula exaustiva” implica endossar, ainda mais, esse sistema que, à moda de um titereiro, formata gostos. Paradoxalmente, é possível afirmar que cinema é mais que o *glamour* do tapete vermelho. Mais que as vultosas cifras. Extrapola o caráter perfunctório de muitas produções de palato hollywoodiano. Também como resistência, ele pode se contrapor à subserviência de uma lógica excludente e semiformativa. É com atenção minuciosa a esse plano detalhe, portanto, que vem a lume o livro *A teoria crítica volta ao cinema*, organizado pelo professor Dr. Robson Loureiro, da Universidade Federal do Espírito Santo. Trata-se de uma coletânea que visa homenagear a professora Dra. Miriam Bratu Hansen, que, no âmbito da Teoria Crítica da Sociedade, é a principal referência nos estudos sobre cinema.

É com tom festivo e, sobretudo, arguto, à luz dos pressupostos da Teoria Crítica da Sociedade, que o elenco – composto por Charles Albuquerque Ponte, Danielle dos Santos Corpas, Douglas Garcia Alves Júnior, Fabio Akcelrud Durão, Imaculada Maria Guimarães Kangussu, José Carlos Felix, Robson Loureiro, Sara Rocha Rangel, Simone Rossinetti Rufinoni e Wilberth Salgueiro, notáveis pesquisadores e pesquisadoras das mais diversas áreas – se debruça sobre o cinema como objeto de estudo.

Em um contexto eivado por uma conjunção de fatores nefastos, que perpassam por crescimento do conservadorismo, usurpação de direitos e afrontas à democracia, falar de teoria crítica, elaboração do passado, barbárie, experiência, autoria, transformações subjetivas, realidade do sangue e poesia é uma subversão. Penso que aí reside a potência do livro: ele

chacoalha certezas supostamente peremptórias; sem melindres, arranha brios. Como um espelho, que mostra as fraquezas e as vilanias nossas de cada dia, não raro assistir a um filme, do mesmo modo, passa por uma experiência estética incômoda. Mas a arte também é para isso, para estranhamento. Talvez seja esse fator o que nos faz retornar às cadeiras do desconforto e às grandes telas. Celebremos, pois, essa volta!

Profa. Mariana Passos Ramalhete
Ifes/Venda Nova do Imigrante

Apresentação

Após oito anos da primeira publicação de *A teoria crítica vai ao cinema* (LOUREIRO; ZUIN, 2010), a Edufes apresenta *A teoria crítica volta ao cinema*, uma coletânea que reúne textos de estudiosos de diversos campos de pesquisa. Em ambas as situações, o trabalho é fruto do esforço individual e coletivo expresso no investimento cooperativo de iniciativa do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Filosofia e Linguagens do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (Nepefil/CE/Ufes), coordenado pelo professor Dr. Robson Loureiro e pela professora Dra. Maria Amélia Dalvi Salgueiro, em parceria com outros importantes grupos de estudos e pesquisas relacionados à Teoria Crítica da Sociedade, entre eles: Grupo de Estudos e Pesquisas Teoria Crítica e Educação (GEP – UFSCar/Unimep/Unesp/UFSC/Ufes/Ufla), coordenado pelos professores Dr. Antonio Álvaro Soares Zuin e Dr. Luiz Antônio Calmon Nabuco Las-tória; Grupo de Pesquisa Estética e Filosofia da Arte, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fafich/UFMG), coordenado pelo professor Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte e pela professora Dra. Virgínia de Araújo Figueiredo, aqui representado pela professora Dra. Imaculada Kangussu e pelo professor Dr. Douglas Garcia Alves Júnior, ambos do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (MG); Grupo de Pesquisa Poesia, História e Sociedade: Revisão Teórico-Crítica (USP), na pessoa da professora Dra. Simone Rossinetti Rufinoni; Grupo de Pesquisa Poesia: Suportes Formais e Sistemas de Significação, coordenado pelos professores Dr. Wilberth C. F. Salgueiro e Dr. Lino Machado, ambos do

Departamento de Letras da Ufes; Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno: Literatura, Cultura e Sociedade, aqui representado pela professora Dra. Danielle dos Santos Corpas.

O cinema, que em 2018 completa 123 anos de existência, atualmente pode ser considerado o produto mais importante e a principal forma de entretenimento da indústria cultural hegemônica. Contudo, além de diversão, filmes são documentos a partir dos quais é possível apreender uma parcela significativa das determinações objetivas que participam da constituição das subjetividades em uma determinada época. Eles são capazes de registrar o *ethos*, a atmosfera cultural de um determinado *Zeitgeist*. Em alguns casos, explicitam determinadas contradições sociais, pois os filmes são parte da expressão histórico-social e participam da formação, no âmbito da *esfera pública*, de juízos de gosto, hábitos, costumes e valores.

Invenção da modernidade capitalista europeia, o cinema foi concebido no efervescente contexto de fim do século XIX. Desse período até as décadas iniciais do século XX, surgiram praticamente todas as principais invenções e inovações tecnológicas que serviram de base para a conformação “clássica” da indústria cultural: o cinema e as primeiras emissões de som por ondas de rádio, que possibilitaram as transmissões de imagem pela televisão, por exemplo. Foi o momento de concretização de uma nova ordem que se configurava com o início do capitalismo em sua fase monopolista (DUARTE, 2001).

À época das grandes invenções científicas e tecnológicas, no final do século XIX, a burguesia desfrutava da possibilidade de fruição estética a partir de diversas manifestações artísticas anteriores ao processo de sua consolidação política e econômica. Não obstante, o cinema é que pode ser considerado a arte efetivamente criada pela burguesia (BERNARDET, 2000).

[...] o cinema é filho do capitalismo; foi este que ofereceu as condições necessárias para garantir o desenvolvimento cinematográfico nos seus aspectos materiais e [...] também artísticos; mas o mesmo sistema que tornou possível o filme como arte impôs-lhe, simultaneamente, os seus métodos de produção; e ao fabricá-lo apenas como mercadoria ou valor de troca, ameaça estrangular uma arte por ele mesmo criada (ROSENFELD, 2002, p. 64).

Em alguns casos, como na Alemanha, em 1895, as exibições foram realizadas para um seleto grupo da aristocracia daquele país. Ainda assim, mesmo que o cinema tenha sido gestado como uma invenção própria do contexto da Segunda Revolução Industrial, prototípica da ascensão e do domínio burgueses, parece ter sido insignificante a sua aceitação por parte de intelectuais e críticos de cultura representantes de alguns círculos da burguesia e da pequena aristocracia europeia. O escritor russo Máximo Gorki, por exemplo, no seu primeiro contato com o cinematógrafo, na feira de Nijni-Novgorod, Rússia, afirmou:

Ontem à noite, estive no Reino das Sombras. Se vocês pudessem imaginar a estranheza desse mundo! Um mundo sem cores, sem som. Tudo nele, a terra, a água e o ar, as árvores, as pessoas –, tudo é feito de um cinzento monótono. Raios de sol cinzentos num céu cinzento, olhos cinzentos num rosto cinzento, folhas de árvores que são cinzentas como a cinza. Não a vida, mas a sombra da vida. Não o movimento da vida, mas uma espécie de espectro do mundo (GORKI apud TOULET, 1988, p. 25).

Outro caso de ácida crítica ao cinema teve como protagonista a afirmação do médico e escritor francês Georges Duhamel (1884-1966), que qualificou o cinematógrafo como “Uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho” (apud FERRO, 1992, p. 83).

Sem dúvida alguma, atualmente é difícil sustentar a tese, defendida pelos críticos do início do século XX, segundo a qual o cinema seria um entretenimento de analfabetos. No *métier* acadêmico, tem sido cada vez mais comum recorrer aos filmes como objeto de pesquisa, quer seja como fonte histórica legítima, no próprio campo cinematográfico, quer seja como mediador nas pesquisas que se propõem ao diálogo com a diversidade de campos do conhecimento.

Talvez não seja exagero afirmar que o livro *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film* (De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão), de Siegfried Kracauer, é o trabalho acadêmico que inaugura, no âmbito da Teoria Crítica da Sociedade, um novo

campo de estudos. O livro foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1947, e na Alemanha apenas em 1954 (NÓVOA, 1995).

Em *De Caligari a Hitler*, Kracauer (2004, p. 5) considera que os filmes de uma nação refletem, mais que outro meio artístico, a mentalidade desta de forma mais direta. Para ele, os filmes expressam mais do que credos explícitos, ou disposições psicológicas, que são aquelas “camadas profundas da mentalidade coletiva que se prolongam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (KRACAUER, 2004, p. 6).

No prefácio da publicação de 1947, Kracauer (2004) observa que seu interesse pelos filmes alemães estava além dos próprios filmes e o seu objetivo era aumentar o conhecimento sobre a Alemanha antes da ascensão de Hitler ao poder. Para ele, era possível, mediante a análise dos filmes alemães do período de 1918 a 1933, expor profundas disposições psicológicas, predominantes no país, que teriam de ser consideradas na era pós-Hitler. Kracauer (2004) estava convicto de que a forma como utilizou os filmes, como meio de pesquisa, além de proveitosa, poderia ser expandida para os estudos do comportamento das massas, tanto nos Estados Unidos quanto em outros países.

Segundo Quaresima (2004), no ano da publicação, a versão alemã foi bastante criticada. No entanto, depois ela se tornou a pedra de toque para a influente escola de crítica que gravitava em torno da revista alemã *Filmkritik* (QUARESIMA, 2004, p. xvii). Ainda de acordo com o estudioso, houve sérios problemas com a versão alemã, entre os quais a tentativa de abrandar, ou mesmo alterar, a aproximação original do autor com o marxismo. Foram suprimidas, por exemplo, as referências sobre a situação histórica e política da República de Weimar e ocultadas as categorias marxistas mais explícitas, tais como *classes sociais*, utilizadas por Kracauer.

Miriam Hansen considera que:

A avaliação do cinema elaborada por Kracauer a partir de uma filosofia da história dá lugar paulatinamente a uma abordagem comprometida com a crítica da ideologia – que antecipa de maneira crucial a denúncia de Horkheimer e Adorno da indústria cultural (HANSEN, 2009, p. 25).

Salvo raras exceções, seja qual for o suporte, a tela grande do cinema ou a tela de um televisor, de um computador ou de um aparelho celular, é

bastante incomum esperar que o grande público capte, de forma imediata, as nuances estéticas de uma película, tais como a relação entre conteúdo e forma, narrativa, uso dos recursos tecnológicos exógenos à estrutura original da linguagem cinematográfica, assim como as contradições sociais, invisíveis na sua imediatez fenomênica.

Para reforçar algo defendido parágrafos acima, Siegfried Kracauer, que fora amigo e uma espécie de “mentor” intelectual de alguns dos principais autores da primeira geração da Escola de Frankfurt, tais como Theodor Adorno e Walter Benjamin, antecipou aquilo que décadas depois seria muito mais comum e aceitável no âmbito das pesquisas no campo das humanidades.

Assim, “‘O mundo superior vacilante na poça imunda’: notas sobre *Teoria do filme*, de Siegfried Kracauer”, de autoria de Danielle dos Santos Corpas, é o capítulo de abertura do livro. No ensaio, Corpas projeta, quase quadro a quadro e em primeiro plano, minúcias que revelam a potência do livro *Teoria do filme: a redenção da realidade física*. Talvez se possa arriscar que, sem Kracauer, a Teoria Crítica da Sociedade teria sido apenas uma Teoria da Sociedade. Esse teórico crítico influenciou a filosofia de Theodor Adorno, Walter Benjamin e, como destaca Corpas, também as reflexões sobre cinema, de Georg Lukács. A autora considera que Kracauer “contribuiu para a primeira recepção de Kafka e de *A teoria do romance* de Lukács (que, aliás, em sua *Estética*, retoma posições de Kracauer sobre a produção cinematográfica)”. Corpas destaca que ele “foi pioneiro na reflexão sobre o romance policial e sobre cultura de massa; manteve afinidades, divergências e correspondência com Walter Benjamin e Theodor Adorno, que na juventude encontrou em Kracauer uma espécie de mentor”. De acordo com Corpas: “Pelo menos em parte se pode tributar essa pouca atenção conferida a Kracauer às décadas de circulação limitada da obra deste ‘intelectual nômade’, que se reconhecia ‘extraterritorial’, que nunca teve vínculo estável com o circuito universitário”.

O título do capítulo de Danielle Corpas diz respeito a um episódio disparador que contribuiu para parte considerável do investimento teórico que Kracauer realizou em sua vida intelectual como teórico do cinema. Como lembra a autora, *Teoria do filme*, “livro resultante de décadas de reflexão com o olho, à luz do conjunto multifacetado que é a obra de Kracauer e dos problemas de fundo com que lida, tem lugar importante no

conjunto de um precioso esforço para se lidar com ‘segredos rudes’ da vida social em nossa era audiovisual”. Corpas sinaliza que Kracauer valorizou “a forma cinematográfica como meio privilegiado para o conhecimento do mundo assombrado pela catástrofe”. Segundo a autora, “a redenção da realidade física a que aspira Kracauer pretende-se também redenção da história, em muitos pontos afinada com teses benjaminianas: no apreço pelo que é residual e pela imagem que lampeja, na insistência em prol de um modo de olhar com o qual, nos termos de Adorno, ‘oprimidos podem tornar-se senhores de seu sofrimento’”.

Em “Cinema, elaboração do passado e esfera pública em *Deutschland im Herbst* e *Die Patriotin*, de Alexander Kluge”, Robson Loureiro toma como objeto de análise dois filmes – *Alemanha no outono* e *A patriota* – de Alexander Kluge, cineasta e escritor alemão que no ano de 2009 foi agraciado com o Prêmio Adorno e em 2011 recebeu o Büchner, principal prêmio literário da Alemanha. De acordo com Loureiro, o “fio de Ariadne” que tece as linhas de seu capítulo diz respeito à forma estética com a qual esse diretor trabalha, bem como seu compromisso explícito com a dimensão ética e formativa do público de cinema. Em seu texto, Loureiro pretende responder em que medida o cinema, o principal bem de consumo da indústria cultural, pode ser um potencializador do processo de “elaboração do passado”, tal como pensado por Theodor Adorno, e, dessa forma, ser capaz de criar as condições de possibilidades para a constituição de uma *contraesfera pública*. A tese defendida considera que a teoria crítica de Kluge mantém íntima relação com o *Aufarbeitung der Vergangenheit* (elaboração do passado), que, na constelação conceitual da filosofia adorniana, talvez seja dos mais importantes conceitos da teoria crítica de Adorno e que, segundo Loureiro, ainda diz respeito e faz sentido para quem pretende compreender fenômenos típicos da realidade de quase todos os contextos sociais contemporâneos.

O professor Douglas Garcia Alves Júnior assina “O rosto e a voz: sobre *A esteticista*, de Sergio Oksman”, terceiro capítulo do livro. Com seu tear reflexivo, o autor aborda, com o primor filosófico que lhe é característico, aspectos do documentário *A esteticista*, de Sergio Oksman. Para Alves Júnior, o filme “traz elementos que ajudam a pensar as questões que estão envolvidas nos dois textos de Adorno, seu dito sobre a ‘impossibilidade de escre-

ver poemas' após Auschwitz e sua defesa de uma 'ascese bárbara' contra os aspectos mais regressivos do 'progresso'". Douglas formula duas questões cujas respostas podem ajudar a enfrentar o filme com mais clareza: "quais são as dificuldades que Auschwitz (a realidade do Holocausto) impõe à sua representação? E ainda: as dificuldades que Auschwitz impõe à representação são de um tipo qualitativamente diverso de todos os outros objetos de linguagem? O que se segue é apenas uma abordagem aproximativa".

"Uma estrada para a criação do cinema autoral de Wim Wenders: experiência e autonomia em *Alice nas cidades*", de Sara Rocha Rangel, é um ensaio original, imagético e sensível, no qual a autora segue e convida seu leitor a seguir na trilha do *road movie*, típico do cinema de Wim Wenders. O objeto de análise é o filme *Alice nas cidades* (1974), a partir do qual Rangel propõe uma leitura aproximativa entre o conceito de "experiência", de Walter Benjamin, e a proposta estética implícita na película de Wenders. O escopo da autora é expor o resultado de parte daquilo que foi o tempo de investimento dedicado aos estudos da cinematografia desse cineasta, que é autor de inúmeros longas e curtas-metragens, documentários e diversos outros trabalhos relacionados ao cinema. Sua hipótese é de que a estética do filme de Wenders afasta-se do clichê típico do cinema *mainstream* de Hollywood. Para Rangel, isso acontece devido a uma conjunção de fatores que se conectam com a estrutura de produção como um todo. A tese defendida pela autora considera que, por diversas razões, o cinema de Wenders pode ser entendido como autoral, especialmente devido a elementos como a liberdade de produção, que vai desde a elaboração do *script*, que em geral é modificado ou mesmo abandonado no *set* de filmagem, passando pelo trabalho de direção dos atores e atrizes, que são convidados a atuarem desprovidos das prenoções que prendem as personagens à estrutura do roteiro, até os hiatos entre um plano-sequência e outro, os longos intervalos de silêncio dos diálogos das personagens, etc.

Imaculada Maria Guimarães Kangussu é a autora de "O cinema e a força nossa de cada dia", o quinto capítulo deste livro. A autora destaca a atualidade da potência filosófica de Herbert Marcuse, para quem nenhuma mudança política é "uma verdadeira transformação a menos que tenha como primeiro passo transformações subjetivas". Esse pressuposto requer "um sujeito bastante distinto daquele despotencializado e desprovido de

autonomia, criado pelo capitalismo com ajuda da indústria cultural e da sociedade do espetáculo”. Kangussu observa que o filósofo Jürgen Habermas comenta essa posição de Marcuse nos seguintes termos:

[...] mesmo se o individual, o único suporte da razão, é mais e mais engolido pela sociedade totalitária, e mesmo se esse ressecamento do ego é sem quaisquer limites, nós podemos ainda esperar pelo renascimento da subjetividade rebelde de uma natureza que é mais velha e levanta-se de um nível mais profundo que o da individuação e racionalidade. Marcuse tem uma confiança quiliástica em uma dinâmica revitalizadora dos instintos que trabalha através da história e que, finalmente, rompe com a história e a deixa para trás como o que aparecerá então como pré-história (HABERMAS, 1988, p. 9).

“Que força é essa que recusa, enfrenta o dado, cria e produz o novo?”, pergunta Kangussu. Segundo a autora, o cinema nos ajudaria a entender. Assim, na materialidade de três filmes exemplares, no que diz respeito à irredutível potência transformadora subjetiva, saída não se sabe de onde, bem como no entusiasmo que a expressão dessa força – quando libertadora – provoca, encontra-se a evidência ilustrativa. Para responder a pergunta lançada, Kangussu recorre a *Un condamné à mort s’est échappé ou le vent souffle où il veut* (Um condenado à morte escapou ou o vento sopra onde quer, Robert Bresson, 1956); *La piel que habito* (A pele que habito, Pedro Almodóvar, 2011) e *No* (Pablo Larrain, 2012).

O sexto capítulo é “Paradoxos da melancolia: uma leitura do filme *Melancholia*, de Lars von Trier”, de Simone Rossinetti Rufinoni. A autora percorre os caminhos paradoxais deste sentimento, a melancolia, a partir das evidências apreendidas na sua análise do filme homônimo, do cineasta Lars von Trier. A melancolia, afirma Rufinoni, desde a antiguidade tem sido objeto de consideração de pensadores que a entendiam como uma espécie de “disposição do espírito afeita à desistência e à tristeza sem causa concreta”. Com efeito, a autora considera que há inúmeras obras e uma vasta iconografia que aborda o tema. Contudo, ela põe em destaque a leitura de Freud, que distingue luto de melancolia: “ambas reações do sujeito diante da perda, mas enquanto o luto refere-se a um objeto específico, a

melancolia, reação a uma perda que se torna inespecífica, adquire a tonalidade da perda absoluta que, desobjetivada, recai sobre o ego eivando-lhe de negatividade”. Sobre Trier, Rufinoni afirma que ele “faz um cinema intelectual. Para além do enredo, sua obra perfaz uma teia de citações que passam pelo cinema, Bíblia, literatura, música, fotografia e artes plásticas. É como se convocasse os signos da cultura nesse filme que faz seu epitáfio”.

Em “Realismo e a realidade do sangue: *Cidade de Deus* 15 anos depois”, que é o sétimo capítulo deste livro, José Carlos Felix, Charles Albuquerque Ponte e Fabio Akcelrud Durão levantam a hipótese segundo a qual, “em vez de representar um meio para expressar a voz dos oprimidos e para despertar a consciência social, o filme *Cidade de Deus* inaugurou uma nova era na história do cinema brasileiro”. O filme “combina um grau inédito de representação realista da realidade popular com uma completa maestria da técnica cinematográfica, incluindo a apropriação das estéticas vanguardistas contrárias ao cinema comercial”. Paradoxalmente, o resultado final é um grau ampliado de dominação por meio da imagem combinada a conformismo político. Em primeiríssimo plano, os autores analisam uma “sequência de três quadros com o propósito de examinar a lógica interna do filme no sentido de acomodar a representação vanguardista da criminalidade ao lado de uma estética do cinema e da televisão convencionais, que assim apaga qualquer traço de tensão histórica entre eles”.

“Poesia e cinema no Brasil: uma história de conflitos e catástrofes” é o ensaio que “fecha”, com *razão áurea*, esta obra. Trata-se de um trabalho primoroso e esteticamente autêntico, de autoria de Wilberth Salgueiro. O autor analisa os filmes *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; *Morte e vida severina* (1977), de Zelito Viana, e, de 1981, a versão televisiva feita por Walter Avancini; *Assaltaram a gramática* (1984), de Ana Maria Magalhães; o episódio “Você é linda” em *Veja esta canção* (1994), de Cacá Diegues; *Palavra encantada* (2009), de Helena Solberg; *Febre do rato* (2012), de Cláudio Assis. A partir dessas películas, Salgueiro tem por escopo compreender como a poesia, que é considerada pelo senso comum como uma espécie de *arte edulcorada e autocentrada*, pode se investir de um forte potencial crítico e contribuir para uma reflexão de ordem política e ideológica acerca de valores morais e problemas culturais brasileiros. Para tanto, ele apreende alguns conceitos da filosofia de Theodor Adorno,

tais como antagonismo, catástrofe, arte, engajamento, “com o intuito de examinar como se dão a ver nos filmes indicados”.

Enfim, os autores e autoras dos ensaios aqui reunidos revelam o quanto o cinema pode servir como mediador e disparador não apenas para a constituição das subjetividades no mundo contemporâneo, mas também como objeto de análise e reflexão para os mais diversos campos de conhecimento, como a filosofia, a psicanálise, a história, a sociologia, a antropologia, a educação, etc., pois o cinema

[...] ritualiza em imagens, visuais e sonoras, os eventos e locais que o espectador [...] deve recordar ao debruçar-se sobre o passado, o presente e o futuro de sua vida. O cinema participa da história não só como técnica, mas também como arte e ideologia. Ele cria ficção e realidades históricas e produz memória. É ele um registro que implica mais que uma maneira de filmar; por ser uma maneira de reconstruir, de recriar a vida, podendo dela extrair-lhe tudo o que se quiser. E por ser assim, tal como a literatura, a pintura e a música, o cinema deve ser um meio de explorarmos os problemas mais complexos do nosso tempo e da nossa existência, expondo e interrogando a realidade, em vez de obscurecê-la ou de a ela nos submetermos (TEIXEIRA; LOPES, 2003, p. 10).

A teoria crítica volta ao cinema é uma homenagem (*in memoriam*) à professora Dra. Miriam Bratu Hansen, que, assim como Siegfried Kracauer, se tornou uma das principais referências nos estudos e pesquisas sobre cinema, no âmbito da Teoria Crítica da Sociedade. Miriam Hansen nasceu na Alemanha, em 1949. Estudou na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt, onde foi aluna de Theodor Adorno e Jürgen Habermas. Em 1975 recebeu o título de doutora em Literatura Americana. Ela foi professora nas universidades de Yale e Rutgers (EUA) antes de se mudar, em 1990, para a Universidade de Chicago. Nessa instituição, fundou o Departamento de Cinema e Estudos dos *Media*. Hansen também foi, reconhecidamente, umas das principais estudiosas da Escola de Frankfurt e uma proeminente intérprete das teorias de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer sobre cultura de massa. Seus estudos concentram-se no cinema como um modo de modernismo e isso a levou a utilizar

o termo *modernismo vernacular* para explicar como até mesmo o cinema clássico de Hollywood poderia ser uma forma popular de modernismo. A professora Miriam Hansen faleceu em 5 de fevereiro de 2011. Em outubro do mesmo ano, foi lançado seu último livro, *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*.

Em linhas gerais, este livro sintetiza bastante o investimento do desejo de cada autor e autora, para que sua produção se tornasse realidade. Obrigado, Wilberth Salgueiro, Danielle dos Santos Corpas, Simone Rossinetti Rufinoni, Fabio Akcelrud Durão, José Carlos Felix, Douglas Garcia Alves Júnior, Imaculada Maria Guimarães Kangussu, Sara Rocha Rangel e Charles Albuquerque Ponte.

Por fim, um agradecimento especial à Secretaria de Cultura da Ufes que, na pessoa do Secretário Rogério Borges, não tem medido esforços para recuperar e tornar o Cine Metrôpolis uma referência local e regional, em termos de cinema universitário.

Prof. Robson Loureiro
(Organizador)

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. Mundo “globalizado” e estetização da vida. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton et al. (Orgs.). **Teoria crítica, estética e educação**. Campinas: Autores Associados, 2001.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HABERMAS, Jürgen. Psychic Thermidor and rebirth of rebellious subjectivity. In: PIPPIN, Robert (Ed.). **Marcuse: critical theory and the promise of utopia**. London: Macmillan Education, 1988.

HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience**: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley: University of California Press, 2012.

HANSEN, Miriam Bratu. Perspectivas descentradas – Prefácio. In: KRA-CAEUER, Siegfried. **O ornamento das massas**. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 9-45.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: a psychological history of the German film. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

LOUREIRO, Robson; ZUIN, Antonio Álvaro Soares. **A teoria crítica vai ao cinema**. Vitória: Edufes, 2010.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. **Olho da História – Revista de História Contemporânea**, Salvador, n. 1, 1995.

QUARESIMA, Leonardo. Introduction to the 2004 edition: rereading Kracauer. In: KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: a psychological history of the German film. New Jersey: Princeton University Press, 2004. p. xv-xlix.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Souza Miguel (Orgs.). **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

TOULET, Emmanuelle. **Cinema, invenção do século**. São Paulo: Objetiva, 1988.

“O mundo superior vacilante na poça imunda”: notas sobre *Teoria do filme*, de Siegfried Kracauer

Danielle dos Santos Corpas

No final do “Prefácio” a *Teoria do filme: a redenção da realidade física*, Siegfried Kracauer registra uma reminiscência pessoal. A passagem destoa da objetividade sistemática que prevalece nesse ambicioso e polêmico tratado sobre cinema publicado originalmente nos Estados Unidos em 1960. No trecho, o crítico frankfurtiano relata a primeira vez em que viu um filme, quando ainda era menino – como Kracauer nasceu em 1889, essa ida ao cinema deve ter ocorrido nos primeiros anos do século XX. Ele conta que saiu da projeção tão impressionado que, enquanto voltava para casa, decidiu escrever sobre aquela experiência, e o título desse seu primeiro “projeto literário” seria “Filme como descobridor das maravilhas da vida cotidiana”. Assim termina a descrição do acontecimento:

E eu lembro, como se fosse hoje, das tais maravilhas. O que me emocionou tão profundamente foi uma rua comum de subúrbio, cheia de luzes e sombras que a transfiguravam. Várias árvores em volta; e havia no primeiro plano uma poça refletindo fachadas de prédios invisíveis e um pedaço de céu. Então uma brisa moveu as sombras, e abaixo as fachadas com o céu começaram a tremular. O mundo superior vacilante na poça imunda – essa imagem nunca me abandonou (KRACAUER, 1997, p. li)¹.

O garoto ficou fascinado com a visão do mundo banal que, na tela do cinema, se projetava numa espécie de superação do rebaixamento – a su-

1 São minhas as traduções dos trechos referentes às edições em língua estrangeira. Agradeço a Flavia Trocoli a ajuda para encontrar correspondência em português para essa primeira citação de Kracauer. Para outras leituras da mesma passagem de *Teoria do filme*, ver Traverso (1998) e Despoix (1992, p. 298).

perfície da rua suburbana e da nesga de céu convergindo no reflexo do sujo espelho d'água. A imagem do “mundo superior vacilante na poça imunda” (“the trembling upper world in the dirty puddle”), à qual o escritor maduro ainda se apegava tanto tempo depois, parece de fato ter moldado sua sensibilidade crítica. Tomada em conjunto, a obra de Siegfried Kracauer, dos artigos para o suplemento cultural do *Frankfurter Zeitung* nos anos da República de Weimar ao livro sobre historiografia que deixou inacabado ao morrer nos Estados Unidos em 1966, é marcada por uma postura que inclui atenção a objetos rebaixados da sociedade de massas, ao que é miúdo e pode parecer irrelevante, ao mesmo tempo que aspira à superação de problemas graves da modernidade. O ângulo figurado naquela sugestiva reminiscência, conjugando o alto e o baixo, ajuda a discutir questões de fundo em *Teoria do filme*, preocupações que atravessam uma longa trajetória intelectual, com trânsito por áreas diversas como filosofia, sociologia, crítica cultural, literatura e cinema.

No Brasil, fora do campo do cinema, têm sido escassos os debates sobre Siegfried Kracauer. As traduções em português se resumem à esgotada edição de *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* e ao recente *O ornamento da massa: ensaios*. O primeiro, publicado em inglês em 1947, foi comentado em 1958 por Paulo Emílio Salles Gomes (CORREA JÚNIOR, 2010; MENDES, 2010), e em 1977, num livro que se tornou referência importante para os estudos brasileiros de cinema, Ismail Xavier dedicou toda uma seção a *Teoria do filme*. Sua apresentação, que qualifica como “empirista” a concepção de realismo no tratado, faz grandes ressalvas à ideia de “redenção da realidade física” destacada no subtítulo.

Em nota acrescentada à terceira edição de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, já em 2005, Xavier reconhece certa limitação em sua primeira leitura, assinalando que, em face de outros textos de Kracauer, é possível perceber o peso que têm na teoria desse crítico frankfurtiano tanto “sua sensibilidade à crise da cultura contemporânea” quanto “sua desconfiança diante de sistemas teóricos fechados (ou sistemas de crenças)”. Ainda assim, reafirma restrições aos princípios que orientam a abordagem do cinema em *Teoria do filme*, deixando em aberto a discussão a respeito do “endurecimento teórico” que observa no livro (XAVIER, 2008, p. 67-73).

Nos últimos anos, merecem destaque os trabalhos que Carlos Eduardo Jordão Machado vem apresentando e publicando, mas os títulos de Siegfried Kracauer continuam quase de todo ausentes nas bibliografias da área de Letras. Isso é curioso, em se tratando de um autor que – para citar apenas alguns fatos que dão indício do interesse que seus escritos poderiam gerar no campo da literatura – contribuiu para a primeira recepção de Kafka e da *Teoria do romance* de Lukács (que, aliás, em sua *Estética*, retoma posições de Kracauer sobre a produção cinematográfica), foi pioneiro na reflexão sobre o romance policial e sobre cultura de massa e manteve afinidades, divergências e correspondência com dois autores muito considerados em nossos departamentos de Letras: Walter Benjamin e Theodor Adorno (que na juventude encontrou em Kracauer uma espécie de mentor). Pelo menos em parte se pode tributar essa pouca atenção conferida a Kracauer às décadas de circulação limitada da obra desse “intelectual nômade”, que se reconhecia “extraterritorial”, que nunca teve vínculo estável com o circuito universitário.

Mesmo na Alemanha, o lançamento de *O ornamento da massa*, em 1963, dependeu do prestígio de Adorno. E só no início dos anos 1970 saiu pela Suhrkamp uma reunião abrangente dos escritos de Kracauer (*Schriften*, 8 v.), muitos publicados somente em periódicos, décadas antes. As obras completas (*Werke in neun Bänden*) só começaram a ser editadas, também pela Suhrkamp, em 2004, a partir de acervo reunido no Deutsches Literaturarchiv Marbach – estão previstos dezesseis volumes cuja publicação ainda se encontra em curso.

Além disso, pesa a barreira da língua. A maioria dos livros já está disponível em inglês, francês ou espanhol (boa parte dos volumes de e sobre Kracauer provém da Alemanha e dos Estados Unidos; a partir dos anos 1990 proliferaram também na França; ultimamente, surgiram títulos na Espanha e na Argentina), porém um enorme volume de escritos permanece acessível apenas ao leitor de língua alemã, sobretudo importantes artigos para jornais e revistas das décadas de 1920-1930. Os volumes 5.1 a 5.4 das obras completas, que reúnem ensaios, artigos e resenhas produzidos entre 1906 e 1965, contam ao todo com cerca de 780 textos, versando sobre temas os mais diversos – romances, obras teóricas, espetáculos populares, cenas urbanas, circunstâncias políticas, fenômenos sociais. Também

há cerca de oitocentos artigos sobre cinema redigidos entre 1921 e 1961, coligidos em volumes à parte.

Cinema e realismo, experiência e história

Teoria do filme: a redenção da realidade física é um livro repleto de passagens provocadoras de controvérsias – um “livro irritante”, na avaliação de Miriam Bratu Hansen, a grande responsável pela valorização de Kra-cauer nos estudos de cinema nos Estados Unidos (HANSEN, 1993, p. 438). Desde a primeira recepção, foi alvo de ressalvas a rigidez sistematizadora, por vezes mesmo esquemática, que estrutura a explanação no tratado – tão diferente do ousado ensaísmo exercitado nos artigos curtos escritos para o *Frankfurter Zeitung* entre 1921 e 1933, assim como em estudos de maior fôlego como *Os empregados* (de 1930) e *Jacques Offenbach e a Paris do seu tempo* (de 1937). *Teoria do filme* também provocou reações negativas devido a proposições tomadas como normativas, fundamentadas na convicção insistentemente reafirmada de que o cinema só faz jus a sua especificidade de meio essencialmente fotográfico quando assume a tarefa de revelar aos olhos do espectador aspectos da vida moderna que só se evidenciam quando captados na película.

O filme torna visível aquilo que não víamos – ou que talvez não pudéssemos mesmo ver – antes de seu advento. Efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos esse mundo de seu estado de inércia, de seu estado de virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. [...] Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que constituem o fluxo da vida material (KRACAUER, 1997, p. 300).

A concepção do filme como “redenção da realidade física”, da natureza fotográfica do cinema como fator que confere à representação cinematográfica a potência de franquear conhecimento de conteúdos de verdade dispersos na experiência efetiva, e não visíveis sem a mediação da câme-

ra, foi rechaçada em muitas ocasiões como realismo *naïf* ou algo similar. Como se o teórico estivesse defendendo como bom cinema uma forma especular, que tivesse sobre a consciência a olho nu apenas a vantagem de salientar matizes, ângulos, relações entre objetos – enfim, dados projetados na composição com imagens em movimento. Mas a discussão de Kracauer sobre o realismo cinematográfico de modo algum se resume à defesa de um realismo ancorado na contemplação do mundo apresentado ao espectador na sala escura.

Um pequeno indicativo disso é o diálogo com Erich Auerbach que perpassa pela *Teoria do filme*. Menções ao autor de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* emolduram o tratado – a primeira encontra-se nos “Agradecimentos”, a última, em um dos parágrafos finais do “Epílogo”, na seção nomeada com o subtítulo do livro. Auerbach é lembrado em seis momentos (páginas 219, 243, 298, 304, 310); na maior parte dos casos, são alusões ao capítulo “A meia marrom” de *Mimesis*, no qual a reflexão parte de um trecho de Virginia Woolf para discutir também obras de James Joyce, Marcel Proust e outros escritores do alto modernismo europeu. Kracauer, atento a essa prosa que problematiza a representação de dimensões complexas da experiência moderna, tendo planejado alusão a Kafka para o epílogo do livro que escrevia quando morreu, seria defensor de realismo *naïf* ou especular para o cinema? Com toda a perspicácia crítica demonstrada em relação a narrativas de Kafka desde 1925? Não, um realista ingênuo não poria tanta ênfase na discussão proposta por Auerbach sobre o tratamento sério da vida cotidiana em narrativas literárias que modificaram a forma do romance em momento de ascensão do cinema. A matéria banal e rarefeita, constituída de pequenos eventos ao mesmo tempo comuns e altamente significativos, a fragmentação do enredo e da sintaxe, a autorreflexão da consciência narrativa, tudo aquilo que Proust, Joyce, Woolf e outros aportaram para a forma do romance gera um efeito de estranhamento em relação ao “fluxo da vida” reificada que Kracauer também espera do cinema.

O paralelo com a literatura leva a crer que a “redenção da realidade física” só pode ser alcançada na medida em que o mundo visível seja apresentado de tal modo que o filme cause no espectador um impacto. Para Nia Perivolaropoulou, “é justamente sobre o potencial de *estranhamento* do

meio cinematográfico que se apoia o desafio epistemológico de *Teoria do filme*” (PERIVOLAROPOULOU, 2010, p. 65)². É claro que as perspectivas de realização efetiva de tal potencial repousam em fatores que ultrapassam a especificidade do meio, e o livro de Kracauer simplesmente desconsidera o peso que tem o circuito da indústria cultural do qual o filme participa. Não leva em conta o quanto a possibilidade de estranhamento esbarra na “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” promovida “pela própria constituição objetiva dos produtos culturais” que Adorno e Horkheimer (2002, p. 17) assinalaram em 1947, num dos capítulos do livro *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (1985). *Teoria do filme* se concentra mesmo no potencial crítico da experiência do filme, o que é diferente de discutir “o cinema” ou “a indústria cultural”.

Voltando à analogia com a narrativa literária: talvez se possa traduzir a postulação de potência crítica para o filme parafraseando uma proposição destacada por Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, ensaio de 1954 que leva em conta os mesmos romancistas que integram o paradigma posto no horizonte com as menções a Auerbach em *Teoria do filme*: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2008, p. 57). Parece que, no caso de Kracauer, a proposta é de que o filme encare o desafio de dizer como realmente as coisas são, permanecendo fiel às possibilidades de sua condição de meio fotográfico – ou seja: reproduzindo a fachada, a superfície do mundo visível, sem com isso auxiliar na produção do engodo, da naturalização de descabros de diversas ordens.

A insistência, em *Teoria do filme*, na afirmação dessa tarefa para a forma cinematográfica comanda a sistematização do tratado e os juízos que encontramos nele. Aqui, interessa menos repisar essas passagens que geraram polêmicas do que sondar caminhos para a discussão do significado de tal *plaidoyer*.

Um deles, trilhado por Miriam Hansen, consiste na reflexão sobre a “repressão da história” na versão final da obra. Considerando o material de

2 A noção de “estranhamento” levada em conta pela autora remete aos ensaios de Ginzburg (2001). Ver também Despoix e Perivolaropoulou (2001, p. 248-261).

Kracauer que se encontra reunido no Deutsches Literaturarchiv de Marbach am Neckar, a autora de *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* argumenta que *Teoria do filme* só pode ser devidamente discutido se for apreciado seu longo processo de preparação. Kracauer começou a se dedicar ao projeto em novembro de 1940, em Marselha, durante os últimos meses do exílio na França ocupada pelos nazistas. Os cadernos nos quais estão registradas suas primeiras anotações assim como os artigos, esboços e versões que dão testemunho da retomada do trabalho (já nos Estados Unidos, a partir de 1948) e também a correspondência relacionada a esses escritos permitem, segundo Hansen, observar uma dupla repressão da história no volume editado em 1960.

Pode-se argumentar que a história desaparece de *Teoria do filme* por uma dupla repressão: tanto no nível da teoria – visto que o momento propriamente moderno e modernista do filme e do cinema é transmutado em afinidade do próprio meio com a realidade visível, física ou exterior – quanto, no mesmo movimento, no nível da biografia intelectual, do qual Kracauer parece ter extirpado completamente sua *persona* de Weimar e o radical “amor pelo cinema” que então o inspirava (HANSEN, 2011, p. 335)³.

Em artigos publicados na imprensa alemã nas décadas de 1920 e 1930, assim como em *De Caligari a Hitler*, Kracauer estabelecia nexos consistentes entre filmes e filigranas da experiência social. Em *Teoria do filme*, estão eclipsados nexos desse gênero, e o que se ressaltam são os “ingredientes essenciais” do cinema, a “natureza intrínseca ao filme fotográfico” (KRACAUER, 1997, p. xlvii). Atenta a isso, Miriam Hansen adverte para o fato de que, hoje, o que o tratado nos oferece “não é uma teoria geral do filme, mas uma teoria sobre um tipo específico de experiência com o filme, e sobre o cinema como matriz estética de uma experiência histórica específica”

3 Em nota ao trecho transcrito, a autora esclarece que Heide Schlüppmann, em *Abendröthe der Subjektphilosophie: eine Ästhetik des Kinos* (Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1998) distingue de “cinefilia” a noção de “amor pelo cinema”, entendida como investimento “intelectual-erótico na teoria do cinema em analogia com a etimologia de ‘filosofia’ (amor pelo conhecimento)” (HANSEN, 2011, p. 472).

(HANSEN, 1997, p. x). O próprio Kracauer (1997), nos primeiros parágrafos do “Prefácio”, avisa que não leva em conta todo e qualquer tipo de filme – refere-se especialmente a películas em preto e branco, desdobramento direto da fotografia (daí o fato de desconsiderar os desenhos animados e de restringir a abordagem de questões relacionadas ao colorido). Por esse ângulo, fica evidente que, diante dos recursos que a tecnologia vem oferecendo ao cinema nas últimas décadas, seria mesmo inócuo, hoje, tomar o livro de Siegfried Kracauer como uma teoria geral – ainda que, no mesmo “Prefácio”, ele afirme que se detém nos fatores que constituem o cerne da forma fílmica.

Das primeiras películas dos Lumière ao *Cabíria* de Fellini [Itália, 1957], de *O nascimento de uma nação* [D. W. Griffith, EUA, 1915] a *Aparajito* [Satyajit Ray, Índia, 1956], de *Potemkin* [Sergei Eisenstein, URSS, 1925] a *Paisà* [Roberto Rossellini, Itália, 1946], praticamente todas as exposições cinematográficas importantes foram feitas em preto e branco e em formato tradicional (KRACAUER, 1997, p. xlvii).

Vale atentar para os títulos desse rol. Eles demarcam uma abrangência geográfica e cronológica que vai de marcos fundadores do cinema norte-americano e soviético ao neorrealismo italiano e a um momento vibrante da produção indiana. Um leque tão amplo que pode fazer sombra à “experiência histórica específica” a que se relaciona o duradouro empenho de Kracauer em refletir sobre a “natureza intrínseca ao filme fotográfico”. Muitos estudos recentes postulam o seguinte: o que mobiliza o crítico frankfurtiano é o “impacto político, filosófico e histórico do Holocausto”. A preocupação com aquele momento divisor de águas para a modernidade ocidental, explicitada desde o título do livro anterior (*De Caligari a Hitler*), parece convertida num “trauma elidido” em *Teoria do filme* (HANSEN, 1993, p. 438).

“O filme é apenas um pretexto”, confessou Kracauer a Adorno numa carta de 1949 (HANSEN, 1993, p. 447). Se a noção de “redenção da realidade física” for tomada à luz da trajetória de Kracauer, recuperando-se a dimensão da história desmaterializada na superfície do tratado teórico, pode-se ler o empenho do autor em propor tarefa para o cinema (e, por tabela, para a crítica de cinema) como índice de seu posicionamento nos

anos 1960 não apenas em relação à produção cinematográfica de até então, mas sobretudo em face do contexto ocidental pós-catástrofe. Tal releitura de *Teoria do filme* já se encontra em andamento pelo menos desde o início da década de 1990. De lá para cá, três pontos de vista mostraram-se imprescindíveis:

- 1) contraste com posições de Kracauer sobre cinema, fotografia e sociedade de massas, dos anos 1920 até *De Caligari a Hitler*;
- 2) cotejo com esquemas, rascunhos, versões e cartas referentes ao tratado;
- 3) consideração de *História: as últimas coisas antes das últimas*, livro que Kracauer escrevia quando faleceu, em 1966, publicado postumamente. Segundo a “Introdução” redigida entre janeiro de 1961 e fevereiro de 1962, o projeto desse livro surgiu do trabalho com *Teoria do filme* (KRACAUER, 2010, p. 51).

Essas três perspectivas frequentemente convergem para uma expressão empregada em comentários sobre *Teoria do filme* desde os anos 1990: “filme depois de Auschwitz”. Por diversas vias, chegando a diferentes conclusões, trabalhos de Gertrude Koch, Heide Schlüpmann, Miriam Hansen, Enzo Traverso e Nia Perivolaropoulou, entre outros, assinalam que a teoria elaborada durante o infinito exílio de Kracauer tem um ponto de inflexão no problema da representação estética em época marcada pela experiência em massa do horror efetivado pelo nazismo: “a impossibilidade de se representar a morte em massa – e a esperança obstinada de que o filme pode ser justamente o meio para registrar esse horror – constitui o ponto de fuga epistêmico e ético do livro” (HANSEN, 1993, p. 438).

Embora essa “esperança” pareça alimentada por “certa ingenuidade” que desconsiderava as possibilidades de apropriação da representação do genocídio pela indústria cultural (TRAVERSO, 2010, p. 51), a aposta de Kracauer no potencial do meio cinematográfico para o desvelamento de experiência social crucialmente problemática sem dúvida ainda diz muito a respeito dos “dilemas da cultura de massa em uma era pós-moderna” (HANSEN, 2009, p. 10).

A própria estrutura do tratado já denota que estão em jogo, imbricados, o caráter de distração de massa do qual se reveste o cinema desde seus primórdios e questões relacionadas ao advento e às consequências do nazismo. No nono dos dezesseis capítulos de *Teoria do filme*, “O espec-

tador”, Kracauer estabelece analogia entre a recepção do filme e o sonho (observando o efeito sobre a percepção dos sujeitos na sala escura que a projeção é capaz de alcançar). Em seguida, apresenta um excuro sobre filme e propaganda, refere-se à televisão e, na seção “Retorno do mundo dos sonhos”, acaba remetendo o leitor ao décimo sexto capítulo (“Epílogo: filme em nosso tempo”), ao deixar irresolvida a “questão importante sobre o significado da experiência do filme”, enunciada apenas naquele último capítulo: o que o filme pode significar para a “mente consciente”, o que há de mais válido na experiência do filme (KRACAUER, 1997, p. 172, 285)?

Além da pergunta sobre o balanço crítico a ser feito após a imersão no *dreamland* cinematográfico, outronexo, não explicitado no texto, se estabelece entre os dois momentos do livro (capítulos 9 e 16). Na seção “Excursso: propaganda e filme” (cap. 9), Kracauer revisita o comentário sobre o documentário nazista *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*, 1941) que havia feito em *De Caligari a Hitler* (KRACAUER, 1997, p. 161-162; 1988, p. 319-347). Depois, no trecho “A cabeça de Medusa” (cap. 16), menciona filmes do pós-guerra sobre campos de extermínio. As duas menções a películas que remetem ao horror nazista são muito breves, surgem ao modo de exemplos selecionados ao acaso e não dão margem a maiores considerações sobre aquele passado recente no qual Kracauer sofrera tanto – anos de angústia e privações no exílio, morte de familiares e de vários companheiros judeus, como Walter Benjamin. Equacionados os capítulos 9 e 16 – o meio e o fim de *Teoria do filme* –, vemos a preocupação com a barbárie racionalizada para difusão ideológica e extermínio em massa de par com formulações sobre a corriqueira experiência que é assistir a um filme.

Esse ângulo discreto no livro de 1960 parece ecoar, em clave teórica, a abordagem do cinema alemão exercitada em *De Caligari a Hitler*. Aí, a interpretação de filmes procura dar conta de “uma história secreta envolvendo os dispositivos internos do povo alemão”, dispositivos cuja exposição na composição cinematográfica “pode ajudar a compreender a ascensão e a ascendência de Hitler”. Em *Teoria do filme*, o método que prevalece já não é a interpretação minuciosa de filmes relevantes para a compreensão de determinada experiência social, mas um pressuposto decisivo do estudo anterior não é descartado. Kracauer dá sinais de manter-se convicto de que filmes “parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias”

da matéria histórica, apresentando “hieróglifos visíveis da dinâmica des-
percebida das relações humanas” ao “gravar o mundo visível – não impor-
ta se a realidade vigente ou um universo imaginário” (KRACAUER, 1997,
p. 23; 1988, p. 19).

A permanência da convicção a respeito dessa “missão” do cinema pare-
ce confirmada também pela seleção de artigos que integram a seção “Cine-
ma” de *O ornamento da massa*, coletânea lançada três anos depois de *Teo-
ria do filme*, na qual são revalidados textos como “As pequenas balconistas
vão ao cinema” e “Cinema, 1928” (originalmente publicados no *Frankfur-
ter Zeitung*, em 1927 e 1928, respectivamente). Interpretando clichês de
diversos gêneros populares nas salas de exibição alemãs do final dos anos
1920, Kracauer demonstra que “fantasias idiotas e irreais dos filmes são os
sonhos cotidianos da sociedade, nos quais se manifesta a sua verdadeira
realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados”. Passa
em revista a mentalidade veiculada na produção média da época, em uma
crítica que se volta menos à indústria cinematográfica do que “à esfera
pública que permitiu o florescimento desta indústria”. Sua crítica ao mo-
ralismo dos filmes de guerra em “As pequenas balconistas...”, por exemplo,
observa a edição de sequências de batalha e de “atos uniformizados de he-
roísmo”, notando que as cenas de celebração da atitude heroica esvaziam
o “caráter fundamentalmente materialista” do mundo, assim como “o pra-
zer provocado pela guerra na forma de decoração” substitui “a memória
de seus horrores”. Os enredos que apresentam até o militar inimigo como
homem íntegro confirmam a intenção moral daqueles filmes: “O respeito
ao adversário torna a guerra absurda [...], assim, a guerra deve ser aceita
como uma necessidade inexplicável. Somente quando o povo considera a
morte heroica como um fato insensato é que pode suportá-la eticamen-
te”. O sentido percebido, naquelas representações da ação militar, para o
destino das massas alemãs que afluíam aos cinemas é assinalado numa
conclusão sarcástica que logo se provou profética: “Só com muito custo
as pequenas balconistas resistem ao fascínio dos desfiles e dos uniformes”
(KRACAUER, 2009, p. 313, 328, 319, 320).

Vale lembrar que, embora a escalada do belicismo nazista ainda fosse
relativamente discreta em 1927, no início daquela década Hitler já contava
com apoio suficiente para uma tentativa de golpe, o Putsch de Munique.

Em *De Caligari a Hitler*, Kracauer sublinha um fato decisivo para a compreensão dos “sonhos cotidianos da sociedade” em filmes daquele período que considera de declínio do cinema alemão (1924-1929), correspondente ao artificial apaziguamento promovido pelo afluxo de divisas garantido pelo Plano Dawes: “As massas, isto sim, estavam basicamente autoritárias quando entraram no período de estabilidade” (KRACAUER, 1988, p. 162).

Em *Teoria do filme*, o tom de crítica social deixa de ser incisivo. Não são postos claramente em pauta traços específicos de determinada sociedade que sejam relevantes para a discussão de filmes, como ainda acontecia em 1947. Mas a teoria de Kracauer parece continuar reservando ao crítico de cinema a tarefa de decodificar “hieróglifos” que se engendram na composição do filme, “permeando [...] as histórias e as imagens” (KRACAUER, 1988, p. 19).

O pianista bêbado

Outra reminiscência pessoal em *Teoria do filme* é a menção a um pianista da época do cinema mudo que, tocando embriagado, imerso em si mesmo, executava temas inusitados em relação às cenas que supostamente deveria acompanhar. Recordação semelhante já havia surgido num artigo para o *Frankfurter Zeitung* de 2 de dezembro de 1930 (“Der Klavierspieler”). O pianista a que se refere o título do texto de jornal é outro, um músico de bar da moda na Berlim de Weimar, que se mantinha integrado e ao mesmo tempo “só, totalmente só”, em meio à balbúrdia daquela excitada sociabilidade burguesa. No penúltimo parágrafo, estabelece-se paralelo com um pianista de filmes mudos que tocava num canto da sala de projeção, de onde não conseguia ver a tela. Alheio ao andamento das ações exibidas, tocando aleatoriamente o que lhe passava pela cabeça, acontecia, por exemplo, de se ouvir alegre música de baile enquanto se desenrolava cena trágica, ou acompanhamento lúgubre para imagens de um casamento. A dissociação entre o que se ouvia e o que se via parece ao cronista de 1930 equivalente à relação entre o “jogo das mãos” do pianista do bar e as imagens que ele supõe que se passassem ante seu “olhar interior”, de todo distintas da frivolidade agitada que a música animava (KRACAUER, 1995, p. 158).

Em *Teoria do filme*, o pianista que tocava bêbado sem atentar para o que passava na tela é lembrado na seção dedicada às “funções fisiológicas” da música no cinema, que antecede as considerações sobre seus aspectos estéticos.

Um dos pilares na teoria de Kracauer é que “as imagens do filme afetam primordialmente os sentidos do espectador, engajando-o fisiologicamente antes que ele esteja em posição de responder intelectualmente” (KRACAUER, 1997, p. 158)⁴. Deriva daí a afirmação de que, desde os primórdios do cinema, a presença da música incrementa o impacto das imagens: “A música de filme era originalmente mais um ingrediente da *performance* do filme do que um elemento [estético] do próprio filme. Sua função vital era adaptar fisiologicamente o espectador ao fluxo de imagens na tela”, estimular sua receptividade, carregar sua sensibilidade de energias compatíveis (KRACAUER, 1997, p. 134-135). Note-se: Kracauer concebe o filme cinematográfico como forma essencialmente fotográfica, a imediatez da captação visual (pela câmera e pelo espectador) sempre valorizada acima de qualquer outro dado influente no circuito que vai da composição à recepção – sons e símbolos, entre outros (KRACAUER, 1997, p. 125-127)⁵. No caso do acompanhamento musical, o mais importante é que ele “anime as imagens evocando os aspectos mais materiais da realidade”, que conduza o espectador à imersão nas imagens, à experiência da “vida fotográfica” (1997, p. 135). Assim o teórico justifica o efeito dos contrapontos aleatórios em que consistiam as sequências do pianista bêbado – como melodias populares tocadas *over and over again* ou uma marcha fúnebre soando enquanto um casal se reconciliava na tela. Exatamente por negli-

4 Nessa passagem do capítulo “O espectador”, central no livro, são elencados três argumentos para sustentar o pressuposto segundo o qual o impacto fisiológico é determinante na recepção do filme, ancorados na noção de “realidade física” (matéria existente dotada de concretude visual, radicalmente distinta de abstrações ou generalizações do pensamento), na propriedade do movimento (característica elementar do meio cinematográfico que atua como “estímulo fisiológico”) e na possibilidade de revelação de aspectos inesperados da realidade física na composição fílmica (por meio de inusitadas “configurações espaciais e temporais” obtidas pelo manejo da câmera e pela montagem). A respeito do efeito fisiológico do filme sobre o espectador, ver também páginas 166 e 172 de *Teoria do filme*. Sobre a noção de “realidade física”, ver páginas 4, 28, 117, 165, 169-170, 180, 185, 191, 205, 245, 255, 275, 287, 292 e 300.

5 Sobre o engendramento de símbolos na composição cinematográfica, conferir Kracauer (1997, p. 125-127, 142, 189-192, 208, 277).

genciarem o andamento da ação, elas se revestiam de especial qualidade cinematográfica: insubmissas às intenções de significação planejadas no enredo, abriam margem para a percepção de sentidos não previsíveis nos “fenômenos materiais” exibidos na tela (1997, p. 144).

Essa falta de relação entre os temas musicais e a ação que eles supostamente teriam que sustentar me parecia absolutamente deliciosa, por me fazer ver a história sob uma nova e inesperada luz ou – mais importante – porque me desafiava a me perder em um território selvático inexplorado, aberto pelas tomadas alusivas.

Justamente por desconsiderar as imagens na tela, o velho pianista as fazia render muitos segredos. Mesmo sua inconsciência da presença delas não excluía improváveis paralelos: de vez em quando sua música conformava-se aos eventos dramáticos com uma precisão que me parecia algo ainda mais miraculoso porque era totalmente involuntário. [...] E essas coincidências aleatórias, junto com os efeitos estimulantes das naturais discrepâncias, me davam a impressão de que existia afinal de contas uma relação, ainda que elusiva, entre os solilóquios do pianista bêbado e os dramas ante meus olhos – uma relação que eu considerava perfeita por causa de sua natureza acidental e de sua indeterminação. Nunca ouvi acompanhamento mais apropriado (KRACAUER, 1997, p. 137-138)⁶.

Desde a “Introdução” de *Teoria do filme*, e ao longo de todo o tratado, Kracauer insiste em afirmar que é própria do meio fotográfico – e, por extensão, do cinematográfico – a afinidade com o indeterminado. Partindo de um trecho de Proust (cuja concepção de fotografia na *Recherche* é central não só no livro de 1960, mas desde o ensaio “A fotografia”, de 1927, até o livro póstumo e inacabado, *História: as últimas coisas antes das últimas*, publicado pela primeira vez em 1969), ele argumenta que, mesmo que as escolhas deliberadas do fotógrafo (ou da equipe envolvida em filmagem e edição) determinem em parte o sentido das imagens, estas permanecem, na

6 Sobre o “acidental” ou “fortuito” (ou “efêmero”, ou “transitório”), ver páginas xlix, 19, 28, 52, 62, 111, 148, 151, 170, 255, 266, 275, 300 de *Teoria do filme*.

medida em que constituem registro do mundo visível, marcadas pela tendência ao não organizado, cercadas por uma “franja” de “múltiplos sentidos indistintos”, pois “um número teoricamente ilimitado de correspondências psicológicas e mentais” pode ser mobilizado pelos objetos visualizados. Nos termos de Proust: imagens fotográficas transmitem matéria bruta sem defini-la. Nos termos do crítico francês Lucien Sève, lembrado elogiosamente por Kracauer: é característica da tomada cinematográfica delimitar sem definir, apresentando uma espécie de “estado anônimo da realidade” – cabe ao espectador perscrutá-lo para elucidar seus segredos. Não é, portanto, a multiplicidade de sentidos por si só que interessa a Kracauer. É a possibilidade de elucidação, de decifração do mundo não orientada pelas “implicações ideológicas” carreadas pela intencionalidade manifesta na orquestração do filme que ele encara como vantagem na experiência de assistir aos filmes mudos com o acompanhamento do pianista bêbado (KRACAUER, 1997)⁷.

Davi e Golias

Quase no final de *Teoria do filme*, Kracauer destaca o motivo Davi-Golias entre aqueles que são especialmente cinematográficos por manterem afinidade com alguma propriedade da linguagem filmica. No caso do tema bíblico, a relação se estabelece com a revelação do que é pequeno. Trata-se das “tremendas forças” de significação contidas nos detalhes que a câmera, sobretudo com o recurso do *close-up*, é capaz de evidenciar, chamando a atenção do espectador para miudezas comumente negligenciadas. Para Kracauer, mais do que componentes de uma narrativa, imagens de pequenos fenômenos materiais podem constituir “divulgação de novos aspectos da realidade física”, redimensionar o significado dos objetos – possibilidade que, a seu ver, o narrador de Proust antecipa em uma passagem que descreve a mudança de sua percepção do rosto de Albertine conforme o protagonista aproxima-se dela para dar um beijo (KRACAUER, 1997, p. 48, 272, 280-281).

7 O artigo de Lucien Sève citado por Kracauer é “Cinéma et méthode”, publicado na primeira edição da *Revue Internationale de Filmologie*, de julho/agosto de 1947, a qual não tivemos acesso direto.

A moral da história de Davi e Golias serve como passo analógico na argumentação que insiste na importância do que é miúdo, no fato de que “o pequeno, longe de ser insignificante, pode igualar ou mesmo superar em impacto os grandes eventos e coisas que chamam a atenção” (KRA-CAUER, 1997, p. 280). Encontra-se aí um dos nexos mais evidentes entre as últimas considerações de Kracauer sobre o cinema e sua proposta para a visão da história em sociedades de massas.

Em suas diversas fases, a reflexão de Kracauer se volta para fenômenos de superfície, em geral partindo de “sensações ópticas”⁸, do “primado do óptico” que Adorno identificou como peculiaridade do modo de pensar que ele desenvolveu desde cedo (como vimos no “Prefácio” a *Teoria do filme*, possivelmente desde menino).

Embora o jovem em amadurecimento não quisesse ter a ver com seu metiê, a arquitetura [foi essa a formação profissional de Kracauer], o primado do óptico que esta requer, uma vez intelectualizado, permaneceu nele conservado. Seu tipo de inteligência não tem nada do intuicionismo grandiloquente, mas muito do sóbrio ver. Ele pensa com o olho quase desamparadamente admirado e, súbito, iluminado. Com tal olhar, oprimidos podem tornar-se senhores de seu sofrimento (ADORNO, 2009, p. 8).

8 Ao fim de uma carta a Adorno de 16 de abril de 1925, Kracauer relata uma viagem à Bavária, contando que “não faltaram sensações ópticas” diante da geografia e da arquitetura local. O trecho é um primor de “linguagem que pode dizer o que vê”, de “modo de pensar com o olho” capaz de ler o que é imediatamente apresentado, cifrando juízos sobre a história no comentário do que foi visto: “O basalto, com suas vistas gerais em perspectiva por todo o cosmos, já é algo impressionante. Joga-se com o panteão, clama-se por uma solução – *tutto il mondo* será levado à sociedade culta, que ainda conhece os cinzas e as relações da natureza, de uma forma provinda da própria situação – a última positiva. O rococó então ainda continua a aderir a este mesmo mundo retirado da Regência e zomba muito dele com alegria – em tom de despedida e timidamente, a falta de abrigo transcendental da rememoração gloriosa já está na medula. *Rocailles* sobre antigas cornijas – que símbolo” (ADORNO; KRAKAUER, 2009, p. 32-33). Vale dizer de passagem: a correspondência trocada entre os amigos na ocasião dá testemunho da “falta de abrigo transcendental” em meio ao mundo burguês compartilhada pelos dois, então impactados pela leitura da *Teoria do romance* de Lukács, ao qual Kracauer dedicou resenha em 1921, e interessados pela obra de Kierkegaard – na carta de Adorno a que Kracauer responde (enviada de Viena em 10 de abril de 1925), o autor de *Kierkegaard: a construção da estética* (tese dedicada ao amigo Kracauer) diz não poder evitar acostumar-se à “melancolia diante da vida incompleta” (ADORNO; KRAKAUER, 2009, p. 25).

Segundo Ernest Bloch, Kracauer “penetra ali onde outros apenas tagarelam. Com uma linguagem que pode dizer o que vê” (BLOCH apud MACHADO, 2008, p. 45). De ponta a ponta, em sua obra, o “sóbrio ver”, o “primado do óptico” incide sobre signos relacionados a meandros da opressão em massa disseminados na *everyday life* pela qual, como o Erich Auerbach de *Mimesis*, Kracauer se interessa. Continua sendo isso o que está em mira em *Teoria do filme*, assim como em *História: as últimas coisas antes das últimas* – assim como estivera em *Os empregados*, ensaio de 1930 sobre aspectos da vida material e da mentalidade dos funcionários de escritório que encorpavam a nova configuração de estratos baixos da classe média alemã. Ao resenhar esse livro, Benjamin notou que Kracauer, agindo como um trapeiro que “junta com seu bastão os trapos discursivos e os retalhos linguísticos”, havia flagrado na “ideologia dos empregados [...] uma singular projeção de imagens, extraídas das recordações e desejos da burguesia sobre sua realidade econômica concreta, que é muito mais próxima à do proletariado” (BENJAMIN, 2008, p. 94, 100).

Pode-se acrescentar: as miudezas coletadas por Kracauer no cotidiano daqueles trabalhadores não são apenas verbais, são também visuais. Muitas passagens de *Os empregados* que apresentam diagnósticos e críticas contundentes sobre as relações de trabalho e a cultura da massa dos trabalhadores alemães partem de cenas comuns do mundo do trabalho, cinematograficamente descritas. Os dois primeiros capítulos se abrem com diálogos nos quais um dos interlocutores é da classe dos empregados: primeiro, uma moça “meio bêbada” conversando num trem; depois, jovens em entrevista para obter emprego. Sem contar com comentários prévios, o leitor entra naquele universo, imediatamente. Kracauer sabia incorporar falares diversos ao seu texto, em discurso direto ou indireto, compondo criticamente cenas muito expressivas e altamente críticas. Em outros trechos de *Os empregados*, são empresários, gerentes, líderes sindicais ou executivos de *marketing* que ganham voz, que visualizamos. Pequenos gestos, detalhes visíveis funcionam como índices de problemas antes mesmo que estes sejam enunciados. O capítulo sobre audiências trabalhistas, por exemplo, extrai conclusões notáveis da “luz da opinião pública e da manhã” nas sessões de acordos entre empregados e empregadores, numa descrição que parece antecipar *O processo* kafkiano filmado por Orson Welles:

Essa luz produz um desencantamento nas fisionomias. Demandantes, demandados e testemunhas se encontram tão despojados quanto as salas de audiência do *tribunal do trabalho* em que se reúnem. [...] Enquanto discutem, permanecem sentados e aguardam, lembram-se aqueles locais de inspeção médica nos quais míseros homens nus são declarados aptos para o serviço militar. A luz impiedosa desperta a recordação. Assim como, naqueles locais, a luz revelava menos a nudez do que a guerra, também nessas salas não põe a descoberto realmente homens míseros, mas aquelas circunstâncias que geram a miséria. Em sua aparência sóbria se destacam com máxima clareza detalhes que são qualquer coisa menos detalhes, pois caracterizam, em sua conexão mútua, a vida econômica que os produz (KRACAUER, 2008, p. 163-164).

A visada crítica que se pode inferir de *Teoria do filme* é ainda a do “trapeiro” de imagens em movimento. Mas o sentido desse trabalho de coleta do visível significativo só se precisa com os paralelos entre a historiografia e os meios fotográficos traçados em *História: as últimas coisas antes das últimas*. Na anotação para o “Epílogo”, encontra-se a seguinte proposta: “Focar no ‘genuíno’ oculto nos interstícios entre as crenças dogmatizadas sobre o mundo, estabelecendo assim a tradição das causas perdidas; dando nome ao até agora inominado” (KRACAUER, 2010, p. 243). A interpretação de “hieróglifos” visíveis no cinema e a atenção aos detalhes registrados na película “que são qualquer coisa menos detalhes” e aos fenômenos de superfície que configuram vestígios do que se passa em dimensões importantes e pouco evidenciadas da experiência social são procedimentos esperados do espectador crítico que equivalem ao exercício da historiografia que se dedica à “tradição das causas perdidas”, para resgatar do esquecimento tanto o que não convém à manutenção das “crenças dogmatizadas sobre o mundo” quanto aquilo que resiste à representação, o “inominado”, como o horror extremo que a geração de Kracauer sofreu (2010, p. 241-243).

A imagem do “mundo superior vacilante na poça imunda” que encerra o “Prefácio” a *Teoria do filme* encontra ressonância na sinopse que Kracauer deixou para o capítulo 8 de *História*, no caráter utópico atribuído à designação que Kafka confere a Sancho Pança: “homem livre” (KRACAUER, 2010, p. 242). *Teoria do filme*, o livro resultante de décadas de reflexão com o olho,

à luz do conjunto multifacetado que é a obra de Kracauer e dos problemas de fundo com que lida, tem lugar importante no conjunto de um precioso esforço para tratar de “segredos rudes” (KRACAUER, 2009, p. 315) da vida social em nossa era audiovisual. Na valorização da forma cinematográfica como meio privilegiado para o conhecimento do mundo assombrado pela catástrofe, a redenção da realidade física a que aspira Kracauer pretende-se também redenção da história, em muitos pontos afinada com teses benjaminianas: no apreço pelo que é residual e pela imagem que lampeja, na insistência em prol de um modo de olhar com o qual, nos termos de Adorno (2009, p. 8), “oprimidos podem tornar-se senhores de seu sofrimento”.

Referências

ADORNO, Theodor W. O curioso realista. **Novos Estudos Cebrap**, n. 85, p. 5-22, nov. 2009.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W.; KRACAUER, Siegfried. Meu caro Teddie: correspondência entre Kracauer e Adorno (1923-1966). Trad. Júlia Bussius. **Novos Estudos Cebrap**, n. 85, p. 25-33, nov. 2009.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. Prólogo: sobre la politización de los intelectuales. In: KRACAUER, Siegfried. **Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente**. Barcelona: Gedisa, 2008.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. Paulo Emilio Salles Gomes y la recepción inicial de Kracauer en Brasil. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010. p. 223-230.

DESPOIX, Phillipe. Siegfried Kracauer. Essayiste et critique de cinéma. **Critique**, n. 539, p. 298-320, avr. 1992.

DESPOIX, Phillipe; PERIVOLAROPOULOU, Nia (Orgs.). **Culture de masse et modernité: Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain**. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

FÜZESSÉRY, Stéphane; SIMAY, Philippe. **Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin**. Paris: Editions de l'Éclat, 2008.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HANSEN, Miriam. **Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno**. Berkeley: University of California Press, 2011.

HANSEN, Miriam. Introduction. In: KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

HANSEN, Miriam. Prefácio. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HANSEN, Miriam. "With skin and hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. **Critical Inquiry**, n. 19, p. 437-469, Spring 1993.

JAY, Martin. Adorno and Kracauer: notes on a troubled friendship. **Salmagundi**, n. 40, p. 42-66, Winter 1978.

KOCH, Gertrude. Not yet accepted anywhere: exile, memory, and image in Kracauer's conception of history. **New German Critique**, n. 54, p. 95-109, Autumn 1991. Special Issue on Siegfried Kracauer.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

KRACAUER, Siegfried. **Estética sin territorio**. Trad. Vicente Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006.

KRACAUER, Siegfried. **Historia**: las últimas cosas antes de las últimas. Trad. Guadalupe Marando e Agustín D'Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **Jacques Offenbach ou le secret du second empire**. Trad. Lucienne Astruc. Paris: Bernard Grasset, 1937.

KRACAUER, Siegfried. **La novela policial**: un tratado filosófico. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **Los empleados**: un aspecto de la Alemania más reciente. Trad. Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **Rues de Berlin et d'ailleurs**. Trad. Jean-François Boutout. Paris: Gallimard, 1995.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality. Princeton: Princeton University Press, 1997.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A crítica (materialista) do mundo (descontínuo) das coisas – micrologias: sobre *Rua de mão única* (Benjamin), *Vestígios* (Bloch) e *Os empregados* (Kracauer). **Cadernos Cedem**, n. 1, p. 37-48, 2008.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A extraterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. **Revista Significação**, n. 27, 2007.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império – pontos de contato. **História**, v. 25, n. 2, p. 48-63, 2006.

MENDES, Adilson Inácio. El gusto por la realidad. Nota sobre Kracauer, Bazin y Paulo Emilio. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010. p. 241-250.

ORLANTE, Emiliano. Lecturas de la superficie. Algunas notas acerca de la razón en Kracauer y Adorno. In: CIORDIA, Martín; MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas**. Buenos Aires: Gorla, 2012.

PERIVOLAROPOULOU, Nia. El trabajo de la memoria en *Teoría del cine*, de Siegfried Kracauer. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010.

SCHLÜPMANN, Heide. The subject of survival: on Kracauer's *Theory of film*. **New German Critique**, n. 54, p. 111-126, Autumn 1991. Special Issue on Siegfried Kracauer.

TRAVERSO, Enzo. Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (Orgs.). **Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Gorla, 2010.

TRAVERSO, Enzo. **Siegfried Kracauer**. Itinerario de un intelectual nómada. Valencia: Alfons El Magnànim, 1998.

VEDDA, Miguel. **La irrealidad de la desesperación**: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. Buenos Aires: Gorla, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Cinema, elaboração do passado e esfera pública em *Deutschland im Herbst* e *Die Patriotin*, de Alexander Kluge⁹

Robson Loureiro

Este ensaio tem como referência de análise dois filmes dirigidos por Alexander Kluge, cineasta e escritor alemão, ainda ativo e atuante em diversas frentes dos *media* e considerado um dos mais importantes intelectuais da Alemanha. O “fio de Ariadne” do ensaio diz respeito à forma estética de seus filmes, bem como o compromisso explícito de Kluge com a dimensão ética e formativa do público de cinema. Para ele, fazer cinema é divergir do *imperialismo da consciência*. Com esse termo, Kluge destaca como o público, ao deparar-se com filmes de padrão eminentemente comercial, atua, na maioria dos casos, como robô, com seus papéis predeterminados; a indústria cultural torna esses filmes o modelo estético comum a ser referenciado pelo espectador de cinema. Por conseguinte, também explica que “a ameaça da guerra, a industrialização da consciência e a repressão por meio do consumo, do entretenimento, são os meios pelos quais a dominação é expressa” (KLUGE, 1988, p. 41) e que todas essas questões são sempre colocadas pela teoria crítica.

A pergunta-problema do capítulo tem por escopo responder em que medida o cinema, o principal bem de consumo da indústria cultural contemporânea, pode ser um potencializador do processo de elaboração do passado (tal como destacado por Theodor Adorno) e, dessa forma, criar as condições de possibilidades para a constituição de uma *contraesfera pública*, não burguesa (KLUGE, 1988). A tese, aqui defendida, considera

9 A análise de ambos os filmes representa o resultado de parte da pesquisa de doutorado *Da teoria crítica de Adorno ao cinema crítico de Kluge: educação, estética, história* (2006), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2006. A pesquisa contou com financiamento da Capes e apoio da Universidade Federal do Espírito Santo.

que o cinema crítico de Kluge potencializa o conceito de *Aufarbeitung der Vergangenheit* – elaboração do passado – de Adorno (1995). Para ilustrar a tese, tomo como referência de análise os filmes *Alemanha no outono* (*Deutschland im Herbst*, 1978) e *A patriota* (*Die Patriotin*, 1979).

Deutschland im Herbst – Alemanha no outono

O termo alemão *Vergangenheitsbewältigungsfilm*, utilizado para referir-se à relação com o passado através de filmes, significa que o filme pode ser usado como um meio para reflexão sobre um julgamento e internalização do passado.

Robert C. Reimer e Carol J. Reimer (1992, p. 2)

Alemanha no outono (*Deutschland im Herbst*) foi produzido pela Pro-Ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, em cooperação com Hallelujah Film e Kairos Film, e financiado por Rudolf Augstein, proprietário da Der Spiegel (LUTZE, 1998; HANSEN, 1981-1982). A estreia do filme aconteceu em 3 de março de 1978 e teve uma bilheteria de quatrocentos mil espectadores.

Carl Bennett, em sua crítica de 1979, considera que o filme *Alemanha no outono* não foi feito para ser esteticamente agradável. Para ele, “este filme requer mais do que *interesse passivo* em relação aos diretores, à temática ou à política contemporânea alemã” (BENNETT, 1979, p. 1).

Em um misto de crítica e convite ao público nova-iorquino para comparecer ao Film Forum, realizado em abril de 1979, Vincent Canby (1979) considerou *Alemanha no outono* muito desigual, com partes surpreendentemente lindas, outras obscuras e confusas, com alguns lances de comichade. No geral, sua crítica é semelhante à de Bennett: ele o caracteriza como um filme perturbador que está além do alcance de alguém que não acompanhe os acontecimentos contemporâneos na Alemanha. Portanto, a película exige mais informações no caderno da programação, além das já extensivas notas providenciadas pelo Film Forum (CANBY, 1979, p. 2).

Apesar de serem plausíveis, as críticas de Bennett e Canby merecem reflexões mais bem situadas, em termos históricos e analíticos. *Alemanha no outono* foi uma experiência ímpar em, pelo menos, dois aspectos: ele é estruturado quase como uma *antologia* do Novo Cinema Alemão; tanto sua pro-

dução como sua veiculação foram marcadas pela urgência e pela pressa em dar uma resposta a *contrapelo* dos *mass media* hegemônicos (LUTZE, 1998).

O filme congregou cineastas integrantes da geração do Manifesto de Oberhausen, bem como da segunda geração do Novo Cinema Alemão. Foram eles: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximilliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert e Bernhard Sinkel. Esses cineastas se organizaram em grupos e cada equipe participou de pelo menos uma seção do filme.

Longe do que comumente se entende por antologia, *Alemanha no outono* não é uma coleção de episódios individuais, por mais que possam ser identificados traços peculiares dos cineastas envolvidos. Como observa Kluge (1988, p. 56), todos fizeram o que gostavam, mas o trabalho foi sempre sintético. Essa declaração traz certa dificuldade. Tendo em consideração que meu objetivo consiste em examinar o diálogo entre as concepções estéticas, educacionais e históricas desenvolvidas na filosofia de Adorno e, de certa forma, presentes nos filmes de Kluge, talvez o mais apropriado, para a análise desse filme, fosse fazer um recorte e abordar apenas os momentos e as seções que mais delimitam a intervenção desse cineasta. No entanto, devido aos fatos de o filme ter esse caráter sintético, de Kluge ter sido o coordenador do trabalho de todas as equipes e de as sequências que registram a sua “assinatura” estarem presentes ao longo de todo o filme (HANSEN, 1981-1982, p. 47), optei por analisá-lo em seu conjunto.

Alemanha no outono foi uma resposta coletiva e urgente (pois efetivada no calor dos acontecimentos) à forma como a Alemanha Ocidental processava e assimilava uma de suas mais graves crises políticas ocorridas desde o final da Segunda Guerra Mundial. Com o uso de passagens ficcionais e documentais, os cineastas focalizaram o episódio mais relevante dessa crise política que repercutiu em uma sequência de eventos ocorridos no outono de 1977: o sequestro e assassinato do executivo Hanns-Martin Schleyer pela Facção Exército Vermelho (em alemão, Rote Armee Fraktion – RAF)¹⁰ e a morte de três integrantes dessa facção: Jan-Carl Raspe, Andreas Baader e Gudrun Ensslin.

10 Ao longo do capítulo utilizo a abreviação alemã RAF, em referência à Facção Exército Vermelho – Rote Armee Fraktion. Em inglês, a abreviatura também ficou conhecida por RAF – Red Army Faction.

A forma estética de expor esse episódio revela a densidade do projeto do Novo Cinema Alemão ao mesmo tempo em sua diversidade e em seu esforço de síntese. No filme, a *história do tempo presente* alemão condensa os fantasmas do passado nazista e põe a nu o prolongamento desse passado no Estado democrático da República Federativa Alemã no período da Guerra Fria.

Considero que Bennett (1979) e Canby (1979) têm razão ao declararem que o filme demanda um esforço de compreensão dos acontecimentos que acometiam a Alemanha Ocidental naquele momento. Para compreender o argumento de *Alemanha no outono* e a forma estética com a qual foram tratados o episódio do rapto de Schleyer e a morte dos três membros da RAF, enfatizo, a seguir, alguns elementos da vida política da Alemanha Ocidental após a Segunda Guerra Mundial.

Com o “colapso” do nazismo e a fundação da República Federativa Alemã (RFA), em 1949, ocorreu um período de estabilização econômica e revigoramento do capitalismo. O *milagre alemão*, a rigor, não foi determinado pela *mão invisível* do mercado, mas sim pelos altos investimentos econômicos realizados pelos Estados Unidos. Com a Alemanha dividida (República Federativa Alemã – Ocidental – e República Democrática Alemã – Oriental) e com a política da Guerra Fria, o anticomunismo transformou-se no *Leitmotiv* da ideologia da Alemanha Ocidental – RFA. Esse processo encerrou um recuo da esquerda política no país. Basta lembrar que o Partido Comunista da Alemanha (KPD) foi declarado ilegal em 1956. O Partido Social-Democrata reorientou, a partir de 1952, seus princípios de “partido de classe” para “partido do povo” (PADGETT; PATERSON, 1996, p. 144) e, no início dos anos 1960, expulsou de suas fileiras partidárias as associações estudantis que criticavam sua postura política moderada.

As “revoltas” estudantis na Alemanha Ocidental começaram a partir de 1965 tendo como pano de fundo esses recuos políticos, questionaram a estrutura universitária e política do país e também se posicionaram quanto a questões internacionais, como a Guerra do Vietnã (VAGUE, 2001). Cabe lembrar, portanto, que a RAF é tributária dos movimentos estudantis ocorridos na Alemanha Ocidental, a partir da segunda metade dos anos 1960.

Em abril de 1968, em Frankfurt, aconteceu o primeiro grande atentado executado por integrantes da futura RAF. Gudrun Ensslin, Thorwald Proll, Andreas Baader e Horst Söhnlein incendiaram a Kaufhof, uma das

principais lojas de departamento da Alemanha. No mesmo ano, eles foram presos e sentenciados a três anos de reclusão; no entanto, em 1969, conseguiram a liberdade condicional devido a uma anistia concedida a presos políticos (VAGUE, 2001, p. 27-29).

A partir das agitações estudantis na década de 1960, o governo da então Alemanha Ocidental implementou medidas severas, repressivas e autoritárias, para conter o avanço de qualquer movimento progressista. Em 1972, por exemplo, a coalizão social-liberal aprovou a Lei de Interdição Profissional (*Berufsverbot*)¹¹ que restringia a entrada no serviço público de pessoas vinculadas ao ou simpatizantes do comunismo ou outros movimentos de esquerda (pacifistas etc.), vistos como uma ameaça ao poder público e à constituição (RIBEIRO, 1979)¹². A atmosfera política do país foi impregnada de perseguições e delações de suspeitos, em um clima macarthista.

O discurso oficial era de verificação da *fidelidade à constituição* ou, conforme a expressão em vigor, *à ordem constitucional livre e democrática*. Contudo, na prática, o que ocorreu foi a perseguição e criminalização de toda e qualquer atitude crítica de esquerda. Difundiu-se no imaginário coletivo a ideia de que havia “um inimigo infinitamente perigoso, o ‘extremista’, traiço-

11 A prática de interdição institucionalizada do acesso de inimigos do Estado ao serviço público tem uma longa tradição na história alemã. Entretanto, foi só com o decreto nazista de 7 de abril de 1933, intitulado *Para o restabelecimento do funcionalismo de carreira*, que se instituiu uma cláusula segundo a qual “os funcionários que, de acordo com a sua atividade política passada, não deem garantias de defenderem sem reservas e a todo o momento o Estado nacional podem ser expulsos da Função Pública” (RIBEIRO, 1979, p. 4). Todavia, o que chama a atenção é o fato de esse decreto ter sido republicado na década de 1950. Nesse ano, foi divulgada uma lista de treze organizações consideradas “inimigas da República Federal” e da “ordem fundamental livre e democrática”, determinando que “Todo o candidato à Função Pública deveria declarar formalmente não pertencer a quaisquer dessas organizações” (RIBEIRO, 1979, p. 4). Na mesma década, o Partido Comunista Alemão (KPD) foi considerado ilegal e muitos de seus membros foram exonerados da Função Pública. Assim, o *Berufsverbot* atualizou a lei de 1950.

12 Teoricamente, o *Berufsverbot* deixou de existir em 1980. Porém sua prática ressuscitou em dezembro de 2003. No estado de Baden-Württemberg, o governo abriu um processo de interdição profissional contra Michael Czaszkóczy, ex-aluno do curso de História, Arte e Alemão e candidato aprovado para iniciar suas atividades docentes no mês de fevereiro de 2004. Devido à sua militância em organizações antifascistas, em especial na Associação de Vítimas do Fascismo, e por ter participado de várias manifestações contra a guerra, a Direção Geral do Ensino de Karlsruhe abriu esse processo (SILVA, 2004).

eiramente infiltrado na máquina do Estado”, e o combate a tal opositor serviu para “justificar todas as medidas de exceção e todo o apoio financeiro destinado ao reforço e alargamento do aparelho repressivo” (RIBEIRO, 1979, p. 3).

Além de herdeira das revoltas estudantis e fruto dessa radicalização repressiva, a RAF sofreu inspiração das lutas revolucionárias da América Latina e contou com o apoio de movimentos pró-palestinos (VAGUE, 2001). Em 1970, parte do grupo, incluindo Baader, Ensslin e Ulrike Meinhof foram para Amã (Jordânia), onde receberam treinamento de guerrilha urbana com os *fedayeen* (grupo palestino extremista) e a Organização para Libertação da Palestina. No entanto, foi somente no ano de 1972 que a RAF começou a se responsabilizar pelos atentados que cometia. O primeiro comunicado foi enviado logo após a Força Aérea dos Estados Unidos ter colocado minas nos portos do Vietnã do Norte. A resposta veio em seguida. Em 11 de maio de 1972, três bombas explodiram na entrada da quinta unidade militar do exército estadunidense, na Alemanha. O atentado deixou treze soldados feridos e um oficial morto. O comunicado de número 1, deixado pela RAF, assumia a responsabilidade do atentado, alertava que “Berlim Ocidental e a Alemanha Ocidental não vão mais ser um porto seguro para os estrategistas do extermínio do Vietnã” (apud VAGUE, 2001, p. 65) e exigia a retirada das tropas estadunidenses do Vietnã e da Indochina.

Em 1972, seguiram-se mais quatro atentados. O último foi em 24 de maio na vila militar e quartel-general europeu do exército dos Estados Unidos na cidade de Heidelberg. Dois sargentos veteranos do Vietnã e um capitão foram mortos. O comunicado n. 5, deixado pela RAF, vincula a atuação dos Estados Unidos no Vietnã ao nazismo:

Na segunda-feira, o ministro das Relações Exteriores em Hanói acusou os Estados Unidos de bombardearem áreas densamente populosas no Vietnã do Norte. Nas últimas sete semanas, a Força Aérea norte-americana jogou mais bombas sobre o Vietnã do que as jogadas sobre a Alemanha e o Japão juntos durante toda a Segunda Guerra Mundial. O Pentágono está tentando parar a ofensiva norte-vietnamita com mais de um milhão de bombas. Isso é genocídio, assassinato do povo, aniquilação, Auschwitz! (RAF apud VAGUE, 2001, p. 65).

Os principais integrantes da RAF foram presos em 1972. Em 1976, Ulrike Maria Meinhof foi encontrada morta em sua cela, no presídio de segurança máxima de Stammheim (Stuttgart), onde também estavam outros integrantes da RAF. O comunicado oficial veiculado pelas autoridades policiais divulgou que Meinhof cometera suicídio. O ano seguinte foi seguido por ações tanto da RAF quanto de outros grupos que tentavam libertar os integrantes da Facção Exército Vermelho confinados em Stammheim.

Em setembro de 1977, o líder patronal e presidente da Daimler-Benz, Hanns-Martin Schleyer foi raptado pela RAF na cidade de Colônia, na Alemanha Ocidental. No mês seguinte, o jato Landshut, um Boeing 737 da empresa aérea Lufthansa, que havia decolado de Palma de Mallorca com destino a Frankfurt, foi tomado por quatro sequestradores: dois homens e duas mulheres. O líder do grupo apresentou-se como “capitão mártir Mahmud”.

Em Roma, Mahmud contatou e informou à torre de comando do aeroporto de Fiumicino que o grupo ao qual pertencia exigia, além da libertação de dois palestinos e um resgate de quinze milhões de dólares, a liberação de *camaradas* das prisões da Alemanha, pois aquela ação representava uma luta contra os governos imperialistas do mundo.

Havia 36 dias que Schleyer permanecia refém e a polícia da Alemanha Ocidental tentava encontrá-lo, sem êxito. Nesse ínterim, o aparelho repressivo havia recebido informações de que os responsáveis pelo sequestro do Boeing 737 eram comandados pelos sequestradores de Schleyer.

Após cinco dias de negociações com os sequestradores do Boeing 737, uma equipe especial da polícia da Alemanha Ocidental conseguiu realizar uma ação cujo desfecho foi o ferimento de uma e o assassinato de três sequestradores do avião. Todos os passageiros e a tripulação, com exceção do comandante, que já havia sido morto por Mahmud, foram libertados do Boeing 737, que, na ocasião, estava no aeroporto de Mogadíscio, na Somália. No mesmo dia, 18 de outubro de 1972, os integrantes da RAF Andreas Baader, Jan-Carl Raspe e Gudrun Ensslin foram encontrados mortos, em suas respectivas celas, no presídio de segurança máxima de Stammheim. A versão oficial: suicídio (VAGUE, 2001, p. 113-118). No dia seguinte, o jornal francês *Liberation* recebeu o comunicado final dos sequestradores de Hanns-Martin Schleyer e revelou a outra face daquele outono alemão de 1977:

Depois de 43 dias de cativeiro, colocamos um ponto final na existência corrupta e miserável de Hanns-Martin Schleyer. O Senhor Schmidt (chanceler alemão), que desde o início tem considerado a morte de Schleyer em suas maquinações, pode encontrá-lo em uma Audi 100, verde com placa de Bad Homburg na rua Charles Peguy, em Mulhouse. A sua morte não está de forma nenhuma à altura de nosso pesar e ódio pelas carnificinas em Mogadíscio e Stammheim. Não vamos esquecer o sangue derramado pelo chanceler Schmidt e pelos imperialistas que o apoiam! A luta está apenas começando! (RAF apud VAGUE, 2001, p. 120)

No porta-malas do carro informado pelos sequestradores, estava Schleyer, morto com três tiros na cabeça.

O primeiro aspecto a ser considerado é que a experiência pública desses acontecimentos na Alemanha Ocidental foi construída pela mediação dos meios de comunicação, em especial pela televisão. O caráter público que a cobertura assumiu ocultou os limites da realização formativa dos meios de comunicação de massa (*mass media*): o domínio da *semiformação* – *Halbbildung*. Os interesses políticos e econômicos tendem a ser direcionados pelos operadores e demais gerentes, chefes editoriais dos *mass media*, que determinam não apenas o conteúdo da pauta a ser veiculada, mas a forma e o tempo de divulgação de determinados fatos cirurgicamente escolhidos. A audiência, o público em geral direciona seu interesse ou desinteresse de acordo com o que é previamente programado por aqueles operadores da indústria cultural, cujo objetivo é fazer com que tudo se torne um espetáculo.

Não por acaso, Miriam Hansen (1981-1982, p. 52) afirmou que *Alemanha no outono* delineia sua estratégia de intervenção em oposição àquela assumida pelas emissoras televisivas quanto aos eventos em questão. Nesse sentido, no filme, a apresentação da personagem de Franziska Busch é sugestiva. Militante de um grupo político, Franziska quer fazer seu próprio filme, mas não encontra um produtor que lhe dê crédito. Os meandros de cisórios e de manipulação dos *mass media* assumem uma importância tal, para o coletivo de cineastas, que ganham um espaço próprio em uma seção do filme que ficou sob a direção de Heinrich Böll e Volker Schlöndorff. Trata-se de uma seção ficcional sobre uma reunião, em uma empresa de

televisão, para se decidir sobre a exibição ou não do programa *Antígona*, como parte da série *A juventude encontra-se com os clássicos*.

A cena consiste no diálogo (que, em muitos casos, beira a comicidade) entre os participantes da reunião, entremeada pela exibição de partes do programa *Antígona*. Os editores e diretores responsáveis pela adaptação da peça de Sófocles para a televisão defendem a sua exibição enquanto os produtores e patrocinadores tratam esse desejo com melindre.

Como se sabe, na peça de Sófocles, o tirano Creonte determina que Polínice, um dos irmãos de Antígona morto em duelo com seu outro irmão pela disputa do trono deixado por seu pai Édipo, permaneça insepulto para que seja devorado por aves de rapina e cães errantes. Visto como inimigo de Tebas, o seu corpo deveria transformar-se em objeto de horror, punição infligida a qualquer outro criminoso. Antígona desobedece às leis do rei tirano e presta suas homenagens ao irmão. Por isso, é condenada à morte e enterrada viva no túmulo da família.

Os produtores e patrocinadores consideram que a atitude da protagonista seria um convite à rebeldia e a atitudes subversivas dos jovens. A peça era muito próxima do que estava acontecendo no país e o público poderia fazer uma relação direta com a morte dos integrantes da RAF e o sequestro e assassinato de Schleyer. O fato de Sófocles ter escrito o texto no século V a.C. não abrandaria esse impacto, mas confirmaria a existência de mulheres terroristas desde essa época.

Proposições para extrair a palavra *violência* das falas das personagens, a hilariante “nova versão” da *peça* apresentada diante dos problemas levantados, o registro dos gastos financeiros já comprometidos na produção dessa adaptação televisiva ou mesmo o protesto contra o que estava acontecendo configuravam-se como censura ao texto de Sófocles e faziam lembrar práticas fascistas que não moveram a decisão do editor: o filme deveria ser finalizado, mas exibido em tempos mais *calmos*. Em seu lugar, decidiu-se pôr outro programa (*O belo galês*) que, como observa um dos presentes, possui cenas de guerra, mas não imagens sobre terrorismo. O desfecho é significativo para mostrar não só uma das facetas das engrenagens de poder subjacentes à funcionalidade do universo televisual, como também o tipo de controle ideológico ao qual ele se alinha e se coloca a serviço.

O conteúdo ideológico criado e disseminado pelos meios de comunicação a partir dos interesses hegemônicos (nacionais e internacionais) envolvidos na crise política alemã também recebe um espaço privilegiado em *Alemanha no outono*. O lugar comum acerca dessa *história do presente* da Alemanha Ocidental é abordado na seção dirigida por Fassbinder. A marca irreverente desse cineasta pode ser percebida de imediato: Fassbinder, em seu próprio apartamento, atua, nesta parte do filme, em diálogos com seu companheiro Armin e, depois, com sua mãe (representados por eles próprios). Para além das questões de intimidade enfocadas (relação homossexual, uso de drogas, entre outras), seu amante e sua mãe personificam o entendimento usual dos acontecimentos: eles apoiam e legitimam o uso da violência pelo Estado de direito contra a RAF. Isso implica executar os terroristas que agiram contra as leis e a ordem estabelecida. Nesse caso, exige-se do Estado a suspensão de seus preceitos democráticos e a aplicação de regras autoritárias.

Um tom satírico acompanha os diálogos, em especial quando a mãe se lembra de sua experiência sob o regime nazista. Hansen (1981-1982) chama a atenção, nessa seção do filme, para a montagem de imagens estáticas (ilustrações populares e quadros do pintor Caspar David Friedrich) que sugere visões românticas de uma Alemanha *melhor*, com paisagens bucólicas e idílicas, lendas de donzelas, cavaleiros e monstros, acompanhadas pelo quarteto para violino em dó maior, de Haydn, que oferece a melodia do hino nacional alemão – *Deutschlandlied*. Assim como em outras cenas do filme, afirma Miram Hansen, a referência ao *Deutschlandlied* aparece como um símbolo de horror e nostalgia.

Em sua atuação, Fassbinder oferece o contraponto discursivo (muitas vezes em tom exaltado) aos argumentos de seu amante e de sua mãe: apresenta evidências contra a versão divulgada de suicídio dos membros da RAF, condena o terrorismo do Estado, caracteriza a natureza dos presos políticos, entre outros pontos. No entanto, é surpreendente o desenlace de uma de suas conversas com Armin. Irritado com o raciocínio do amante, Fassbinder lhe desfere vários golpes, fato que sugere o nível capilar da violência e da barbárie. Isso se confirma em uma das cenas dirigidas por Sinkel e Brustellin, antecedida por um entretítulo, “Violência na vida diária”, na qual uma mulher é espancada à noite em uma rua por

um homem. Porém a parte dirigida por Fassbinder contém uma provocação maior ao revelar que a violência pode acometer mesmo aqueles que são contra o terror do Estado.

As seções sobre *Antígona* e sobre Fassbinder revelam que, diante desse contexto no qual o recurso ao aparato televisual faz parte de uma estratégia maior de preservação das forças políticas e econômicas vigentes, o ponto de partida dos cineastas de *Alemanha no outono* é o reconhecimento de que se consome uma determinada compreensão dos fatos que abnega qualquer esforço crítico. A questão que se põe para eles não é o apoio incondicional à ação dos membros da RAF ou a indicação de como o evento deve ser entendido, como gostariam alguns grupos radicais¹³. O tema era polêmico entre os próprios cineastas. Basta lembrar a declaração de Fassbinder (apud VAGUE, 2001, p. 21): “Eu não jogo bombas, eu faço filmes”. Como explica Lutze (1998, p. 167): “Embora as simpatias de Kluge pareçam estar com os jovens mortos [...] Baader, Ensslin e Raspe, o filme está longe de uma afirmação da causa dos revolucionários”.

A recusa dos cineastas em adotar uma posição dogmática sobre os eventos não se deve apenas à controvérsia política, mas se relaciona com a política de percepção e o conceito de montagem que dão base ao filme (HANSEN, 1981-1982). A perspectiva subliminar do filme é abalar, por meios estéticos, essa formação humana *danificada* (nas palavras de Adorno, essa *semiformação*) que alimenta a posição de tutela e de renúncia da reflexão diante dessa crise política do país.

A seção dirigida por Edgar Reitz oferece indícios de que a preocupação com os processos de danificação da formação humana é uma das bases do filme. Ao som de uma ópera não diegética¹⁴, dois guardas de fronteira conversam e um deles manifesta o desejo de ter sido piloto de avião, o que implicaria ter tido um desempenho escolar excelente (mas não foi o seu

13 Hansen (1981-1982) observa que uma das críticas principais de *Alemanha no outono* veio da esquerda radical, que acusou o filme de não se definir, de uma forma inequívoca, em favor dos revolucionários.

14 A diegese designa a trama e o universo em que esta se desenrola no filme. Os elementos do universo fictício se combinam e dão um caráter unificado à película. Por sua vez, os elementos não diegéticos são aqueles que introduzem rupturas e descontinuidades no filme. Uma música diegética é aquela na qual a personagem participa de sua ação e a não diegética só é percebida pelo espectador.

caso). As cenas de ataques e bombardeios aéreos ao longo do filme instigam a pensar que esse requisito para se tornar piloto manifesta a própria conversão do *esclarecimento* em barbárie.

A ópera é sugestiva e, de alguma maneira, complementa a ideia dessa trama dialética, tão bem exposta por Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de história*, de 1940. Na sétima tese, Benjamin (apud LÖWY, 2005, p. 70) descreve o “cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje por cima dos que, hoje, jazem por terra” e declara:

A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. Eles terão que contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas também à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 70).

O horizonte assumido pelos cineastas do filme *Alemanha no outono* é, portanto, de uma *esfera pública de oposição* que cria algumas condições mínimas de abalar, ao menos no nível da superestrutura, a semiformação e abre a possibilidade de uma perspectiva política alternativa crítica. Nesse sentido, o filme trabalha com inconsistências e contradições que representam “rupturas nas quais a própria imaginação do espectador pode começar a trabalhar” (HANSEN, 1981-1982, p. 53).

Há, no filme, o esforço de dar espaço a formas destoantes de compreensão. O contraponto que aparece com Fassbinder também pode ser observado na seção dirigida por Alf Brustellin e Bernhard Sinkel, na qual se assiste a uma entrevista com Horst Mahler, integrante da RAF sentenciado a quatorze anos de prisão.

Além de informações sobre sua trajetória no movimento revolucionário, Mahler oferece reflexões sobre o movimento estudantil nos anos de 1960, seu refluxo no final dessa década, a crise da esquerda política na Alemanha, entre outros temas. Todavia, interessa-nos destacar que, nessa

entrevista, ele oferece vários elementos que compõem o argumento geral do filme. Ele explica que o episódio do sequestro de Schleyer se vincula ao colapso do fascismo na Alemanha em 1945. Esse colapso, para ele, ocorreu em parte, pois, de fato, não houve uma *revolução antifascista* (apesar da tentativa tardia do movimento estudantil de realizá-la na década de 1960). Isso explicaria a presença e o prestígio nacional e internacional de políticos alemães ultraconservadores após a Segunda Guerra Mundial¹⁵, como Alfred Dregger¹⁶ (1920-2002) e Franz Josef Strauss¹⁷ (1915-1988).

A entrevista com Mahler compõe uma longa seção. Mas, assim como a agressão de Armin por Fassbinder é embaraçosa, a condenação por Mahler do sequestro e do assassinato de Schleyer não deixa de ser surpreendente.

Para além dos contrapontos à versão oficial adotada pelo Estado e veiculada pelos meios de comunicação sobre os eventos do outono de 1977, um dos contrastes mais significativos trabalhados pelo filme refere-se ao registro documental das cerimônias fúnebres de Schleyer e dos membros da RAF. As primeiras imagens de *Alemanha no outono* são do funeral de Schleyer e as cenas finais são do enterro de Jan-Carl Raspe, Andreas Baader e Gudrun Ensslin.

O filme revela o grande abismo entre esses dois acontecimentos. A seção sobre *Antígona* ganha um novo sentido na trama, pois se torna uma alusão ao debate público que se instaurou quanto ao enterro¹⁸ dos revolucionários da RAF e aos impasses e obstáculos enfrentados pela família de Ensslin para sepultá-la, com seus outros companheiros. Durante o funeral, a filmagem se concentra na multidão que compareceu ao cemitério Dornhalden, em Stuttgart, e no forte esquema policial (de polícia montada

15 Durante o Governo do Chanceler Konrad Adenauer (1949-1963), representante do Partido Democrata Cristão, “80 % dos juizes e procuradores tinham sido membros do partido nazista e mais de 8 mil membros ocupavam posições importantes no governo” (CHAVES, 2003, p. 46).

16 Ex-líder do Partido Democrata Cristão na Alemanha.

17 Ex-líder da União Social Cristã. Entre 1961-1988, foi ministro da Defesa da Alemanha Ocidental. Em *O candidato* (*Der Kandidat*, 1980), filme de Kluge, em parceria com Aust e Schlöndorff, a personagem que serviu de argumento foi o político Josef Strauss. O filme foi lançado em plena campanha política na Alemanha.

18 A permissão para enterrá-los foi concedida por Manfred Rommel, então prefeito de Stuttgart e filho do Marechal Erwin Rommel.

a helicópteros) que revistou pessoas e carros nos arredores do cemitério, com o registro de toda a movimentação no seu entorno.

Já as cenas do funeral de Schleyer são acompanhadas pela leitura em *off* de uma carta deixada pelo empresário, endereçada a seu filho. Sob a responsabilidade de Kluge e Schlöndorff, as cenas do funeral diferem do padrão da cobertura televisiva dada ao acontecimento: a filmagem do funeral de Schleyer se volta para o que está à *margem* desse evento público, como observa Hansen (1981-1982, p. 53). Assim, focalizam-se um grande mapa, em alto relevo, com pontos luminosos que indicam os países de atuação da Mercedes Benz; três grandes bandeiras da empresa de combustível Esso; acontecimentos fora do cemitério, em especial a ação de policiais que abordam um turco armado com uma espingarda de pressão e que caminhava tranquilamente nos arredores do local onde acontecia o funeral.

Ao término da leitura da carta, o narrador faz uma pausa e um pequeno espaço da tela é ocupado por uma citação como um entretítulo: “Quando a crueldade alcança um certo ponto, não mais importa quem a iniciou. Importa apenas que deveria parar. 8 de abril de 1945, Sra. Wild, 5 filhos”.

De acordo com Hansen (1981-1982, p. 47), a citação interrompe a atividade do espectador, transformando-o em um leitor. Essa é uma das marcas de Kluge presentes ao longo de todo o filme. Para a autora, esse recurso pode ser entendido como uma dedicatória à forma de linguagem do cinema “mudo”. Como em outras partes do filme, os textos que se sobrepõem às imagens não estão subordinados à narrativa visual. A escrita sobre a tela aparece como imagens próprias, com todo o direito que lhes convém. A narração em *off* (a própria voz de Kluge) patente em todo o filme também segue uma direção semelhante. Na realidade, ela não funciona como uma *informação complementar* às cenas, “mas acrescenta outra dimensão, contrapondo-se à sequência de imagens” (HANSEN, 1981-1982, p. 47).

Além dessas feições estéticas, a frase “Quando a crueldade alcança um certo ponto, não mais importa quem a iniciou. Importa apenas que deveria parar” dá o tom de todo o filme e, por isso, não é fortuito que ela reapareça ao final da película. Ela traz consigo a ligação entre 1945 e 1977, que se repete em vários episódios analisados e traduz o esforço de expressar a constelação dos eventos de 1977 recorrendo a elementos históricos que extrapolam esse momento preciso, mas a ele se vinculam.

Há uma sequência na qual Kluge expõe uma série de diferentes imagens de pinturas e gravuras, todas vinculadas ao tema do suicídio. A primeira delas retrata uma mansão no campo e o narrador informa que é o castelo *Mayerling*. Depois, a imagem de uma moça, e o narrador enuncia: “A coroa do príncipe amante”. A segunda tela descreve um casal deitado sobre uma cama, o qual, ainda de acordo com o narrador, cometera suicídio. A terceira tela é um homem dentro do caixão e outro que reza ao lado e cuja voz é tomada pelo narrador: “Deus salve Franz, o imperador! Alemanha acima de tudo”. Na quarta tela, vemos uma cruz em cima de um túmulo. A seguinte é a de um casal de namorados sentados em um banco de mãos dadas. O narrador declara: “O suicídio é a escolha daqueles que não têm lugar no mundo”. Na quinta tela, uma moça deitada ao chão é arrastada pelos cabelos por um velho. Ao lado, uma mulher observa a cena com as mãos juntas, em forma de prece/oração. A sexta tela retrata uma locomotiva em movimento sob a verde paisagem do campo. O trem passa por cima de uma moça que se encontra deitada com a cabeça sobre os trilhos. Muito sangue. O maquinista aparenta desespero e está com os braços para o alto. Na tomada seguinte, dois homens caminham em direção à moça morta e, por fim, no último quadro, um caixão é carregado.

Essas telas servem de preâmbulo à discussão em torno do suicídio dos integrantes da RAF. Contudo, há relação especial entre a pintura do castelo *Mayerling* na primeira tela e Stuttgart.

No outono de 1889, o príncipe Rudolf de Habsburgo, herdeiro da coroa austro-húngara, foi encontrado morto com a amante de 18 anos, a Baronesa Marie Vetsera, na despensa de armas de fogo do castelo *Mayerling*. Em princípio, a tese oficial do Estado foi de que eles haviam cometido suicídio. No entanto, versões outras, principalmente por parte de membros da família imperial, contestaram e contra-argumentaram que, em verdade, eles foram vítimas de um atentado político perpetrado pelo Estado Austro-Húngaro, em conexão com uma conspiração internacional, para afastar a ligação desse império com a Alemanha e estreitar laços diplomáticos com a França (RIDLEY, 2011). A meu ver, há uma analogia entre as quatro primeiras telas e a questionável versão de suicídio dos membros da RAF perpetrada pelo Estado alemão ocidental.

Em outra sequência, também sob direção de Kluge, este recorre a imagens de um “jornal de cinema” que informa sobre um outro “sui-

cídio”: o do marechal alemão Erwin Rommel (1891-1944), herói das batalhas na África. A abertura das cenas do “jornal de cinema” utilizado por Kluge é a imagem de uma águia (símbolo do Estado alemão) seguida do velório de Rommel; seu filho (à época uma criança) testemunha as cerimônias oficiais. Um caminhão militar escoltado por outros carros militares leva o caixão e circula pelas ruas. Em cima do caixão, vê-se uma bandeira nazista. Nas ruas, as pessoas fazem o cumprimento *nazi* quando os carros oficiais passam.

Esta não é uma informação presente no filme, mas Rommel participou de uma conspiração para remover Hitler do poder em 1944. Ele se manifestou contra o assassinato do *Führer*, mas concordava com sua remoção e prisão. Para ele, a Alemanha continuar na guerra era uma decisão insensata devido ao seu fracasso em derrotar as forças aliadas. Todos os envolvidos no atentado foram descobertos e capturados. Na verdade, Rommel foi obrigado a se suicidar, no outono de 1944, pelos próprios nazistas. Todavia, aos olhos da nação, ele morreu devido a ferimentos de combate e foi enterrado como herói de guerra e exemplo de fidelidade aos ditames do nazismo. A divulgação dessa versão, pelos *mass media* da época, ocultou a participação de Rommel, que, apesar de herói nacional com estima militar e popular, tentou pôr fim à guerra, quando do seu envolvimento na conspiração contra a vida de Hitler (BLUMENSON, 2001).

As imagens do funeral do Marechal Rommel no outono de 1944 exibidas pelo “jornal de cinema” fundem-se ao cortejo fúnebre, no outono de 1977, de Schleyer. Enquanto o funeral de Rommel havia sido exibido pelo “jornal de cinema” em 1944, o de Schleyer fora transmitido por diversos canais de televisão na Alemanha em 1977.

As imagens do filme sugerem uma conexão entre os eventos, mas não evidencia qual. O primeiro aspecto que destaco é que, com o uso e sobreposição dessas imagens, Kluge toca no próprio problema da *desmemória* do povo alemão. Schleyer não era apenas um homem de sucesso, um líder patronal da federação das indústrias da Alemanha Ocidental, como faziam crer os noticiários; ele fez parte do movimento nazista a partir de 1931, ano em que ingressou na juventude hitlerista; em 1933, ingressou na SS; em 1937, entrou para o partido nazista; e, anos depois, chegou à posição de importante empresário sob o Terceiro Reich. Rommel e Schleyer servi-

ram ao nazismo. Schleyer personifica a continuidade política e autoritária na história da Alemanha, para a qual a RAF chamava a atenção.

Por fim, é possível, dentro da linha de raciocínio que aproxima os dois funerais, acrescentar o fato de que, mesmo tendo sido assassinado pelos sequestradores, o Estado foi, de alguma forma, corresponsável pela morte de Schleyer, como indica um dos seus comunicados às autoridades policiais da Alemanha Ocidental, quando estava no cativeiro sob o controle dos sequestradores:

A incerteza é a coisa mais difícil de suportar. Em minha primeira comunicação, depois do sequestro, eu disse que a decisão sobre a minha vida estava nas mãos do Governo Federal e eu declarei aceitar a decisão que tomassem. Mas era de uma decisão que eu falava. Não pensava em vegetar numa incerteza permanente, estado em que me encontro há um mês (SCHLEYER apud VAGUE, 2001, p. 106).

Além de a temática educacional estar implícita na denúncia contra o papel *semiformador* dos meios de comunicação e no diálogo dos oficiais da fronteira, o momento em que ela se torna central é dirigido por Kluge. O espectador é apresentado à personagem Gabi Teichert, uma professora de História que, desde o outono de 1977, tem dúvidas sobre o que ensinar em suas aulas. Na tentativa de descobrir a essência da história alemã, ela caminha com uma pá apoiada nos ombros e realiza várias escavações. O narrador em *off* explica que Gabi não sabe bem se escava um abrigo da Segunda Guerra Mundial ou um refúgio para a terceira guerra.

Gabi também aparece em um congresso, não fictício, do Partido Social Democrata Alemão, na cidade de Hamburgo e assiste ao discurso de um líder social democrata, o suíço Max Frisch, sobre os assassinatos em Mogadíscio e as mortes dos integrantes da RAF na prisão de Stammheim.

O fato de uma personagem fictícia participar de um evento político real faz parte do aspecto *irônico* da estética klugiana. Aqui se pode adaptar a explicação de Kluge em relação ao seu filme de 1973, *Trabalho ocasional de uma escrava*, quando usou o mesmo procedimento (HANSEN, 1981-1982, p. 50). No congresso do qual Gabi participa, os políticos integrantes do Partido Social Democrata Alemão não são atores, mas representam um

papel e tentam interpretá-lo perante a sociedade. A rigor, eles têm pouco interesse na situação social efetiva. Essa representação só se torna real pela presença de Gabi. Em outras palavras, ao introduzir uma personagem ficcional, Kluge transforma o caráter ficcional da não ficção (a atuação dos políticos no congresso da social-democracia) em não ficção.

A seção sobre Gabi possui cortes súbitos. Em um deles, a tela é tomada por imagens em preto e branco: uma multidão de trabalhadores anda sobre uma calçada; trabalhadores em uma fábrica e trabalhadores na rua. A narração em *off* e depois um “poema musicado” reportam-se aos assassinatos de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. Se, por um lado, é possível associar essas mortes ao suposto suicídio dos membros da RAF, por outro, fica a dúvida sobre a relação disso com a morte de Schleyer e o drama da professora de História.

O ponto levantado por Kluge, a meu ver, é que a busca de Gabi pela essência da história alemã é um defrontar-se com cadáveres. A isso se deve adicionar: os mortos da história exigem o seu devido luto.

Por isso, Hansen afirma que, ao atuar nas fissuras da consciência histórica alemã, *Alemanha no outono* pretende, entre outras coisas, converter o fluxo de crise da Alemanha Ocidental no final da década de 1970 em uma estratégia alternativa de trabalho de luto (*Trauerarbeit*). Em outros termos, trata-se de assumir a proposição adorniana de elaborar o passado por meio de uma crítica social e histórica, ou mesmo o “escovar a história a contrapelo”, tal como defendeu Benjamin (1994, p. 225). Mas esse aspecto aqui sugerido tende a se confirmar em *Die Patriotin*, filme a ser analisado no próximo item.

Die Patriotin – A patriota

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. Esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin (1994, p. 224-225)

O *Zeitgeist* contemporâneo, dos últimos dez anos (2008-2018), tem sido cada vez mais marcado por um desejo – por parte de movimentos sociais e intelectuais progressistas – de transformação radical da forma de produção social da existência. Esse desejo emerge como um facho de esperança que ilumina aqueles que ainda defendem a hipótese de uma sociedade *não capitalista*, pois não custa lembrar que o auge do capitalismo é o nazifascismo. Este, infelizmente, não foi derrotado, tampouco enterrado, mas constitui-se em uma prática ideológica muito atual e calcada na liquidação daquela hipótese, haja vista que todo nazifascista é um anticomunista.

A partir das décadas de 1980 e 1990, em âmbito mundial, tem-se presenciado uma profunda crise e concomitante reestruturação da organização do capital. A crise de 2007-2008, na Europa, reascendeu as velhas políticas neoliberais que começaram a ser implementadas depois do colapso do sistema monetário internacional, na turbulenta década de 1970 com as lutas trabalhistas, “sob os governos Reagan, Thatcher, Kohl, Pinochet e, por fim, Deng na China” (HARVEY, 2016, p. 10).

Ainda que diversos autores (OHMAE, 1996; DRUCKER, 1993; HUTINGTON, 1997) tenham anunciado quer seja o fim, quer seja o enfraquecimento do Estado-Nação, por mais abalos pelos quais este tenha passado, provocados pelas crises econômicas, é preciso se ter em mente a característica capitalista dessa entidade. Segundo Bresser-Pereira (1998, 2008), o Estado é a instituição fundamental das sociedades civilizadas, antigas ou modernas, e sua complexificação em nada tem a ver com o seu fim.

É certo afirmar que a resposta para determinados fenômenos contemporâneos não pode ser reduzida a uma explicação fundamentada meramente na dimensão econômica. Contudo, é sintomático o fato de que, após a crise econômica de 2008, a Europa passou a viver um *boom* de revigoração das forças políticas de extrema-direita. Mais do que em décadas passadas, pós-Guerra Fria, nunca se observou, como estamos a presenciar nos últimos anos, de forma tão acentuada, o retorno de movimentos neonazistas, ou seja, o recrudescimento da ideologia ultranacionalista, marcadamente xenofóbica. Não apenas na Europa, mas em diversos países mundo afora, a extrema-direita resgata e expõe, sem pudor, seus antigos ideais patrióticos, cuja ideia de pátria carrega os gritos das vítimas que não

param de aumentar. Isso implica considerar que o problema do nazismo não é um problema alemão. Ele pertence a todos nós.

Die Patriotin (*A patriota*, 1979) não é apenas um título sugestivo; é também, por si só, provocativo. Ele faz referência direta a um tema peculiar dos chamados filmes *Heimat*: o patriotismo. Com isso, Alexander Kluge já sugere ao espectador que o amor e a devoção à pátria constituem o tema central do filme, o que implica abordar questões como: o que torna uma pessoa patriota? Como se caracteriza o comportamento patriótico? O que é a pátria?

Em *A patriota*, Kluge expõe diretamente em que medida seus trabalhos estão relacionados com a história e a educação. O espectador, mais uma vez, é convidado a realizar uma imersão na história contemporânea da Alemanha, a partir dos dramas vividos por uma patriota.

Gabi Teichert é essa patriota. Ela é uma professora de História, do estado de Hessen (Alemanha), protagonizada pela atriz Hannelore Hoger. Gabi está preocupada com suas aulas, seus alunos, enfim, com seu trabalho e isso a leva a se perguntar pelo passado alemão. Curiosamente, em outro filme de Kluge, *A indomável Leni Peickert* (*Die unbezähmbare Leni Peickert*, 1966/1969), a atriz Hannelore Hoger também protagonizou uma professora de História. Todavia, para além dessa coincidência, o mais interessante é registrar que a personagem Gabi Teichert não *nasce* no filme *A patriota*.

Como visto no item anterior deste capítulo, no filme *Alemanha no outono*, Teichert foi apresentada como uma professora que, desde 1977, expõe suas dúvidas quanto ao que ensinar em suas aulas de História. Por isso, ela se põe à procura do que é a história alemã. Com uma pá, ela cava abrigos da Segunda Guerra Mundial ou procura ruínas pré-históricas. Lê livros grossos e se apercebe de que a história da Alemanha contada pelo e para seu povo é um *conto de fadas*. Na solidão de sua casa, ela pensa nos problemas que, em função de sua inquietação, enfrenta com o diretor da escola onde trabalha. De uma forma geral, em *Alemanha no outono*, a vida de Gabi Teichert é uma das histórias periféricas abordadas que contribuem para caracterizar o tom da preocupação histórica do filme como um todo.

A história periférica de *Alemanha no outono* torna-se central no filme *A patriota*. Kluge parece usar uma *lupa* para ampliar os problemas brevemente apontados no filme anterior, além de indicar que eles persistem dois

anos após a primeira aparição de Gabi. O procedimento de Kluge outorga não apenas mais densidade histórica à personagem como também mais organicidade à sua própria filmografia.

Há uma particularidade histórica que confere uma dimensão singular ao filme. Como mencionado no começo deste capítulo, a partir da década de 1970 até o início de 1980, esteve em vigor, na Alemanha Ocidental, um decreto de Estado cujo preceito básico era impedir o acesso ou permanência na função pública a “todos os que não dessem plenas garantias de total consonância com os valores supremos do Estado” (RIBEIRO, 1979, p. 2). O termo alemão, para tal procedimento, ficou conhecido como *Berufsverbot*.

A ação da RAF foi um dos principais pretextos para que o Estado ampliasse suas medidas repressivas e o *Berufsverbot* foi um elemento fundamental para o recrudescimento da ação repressiva do aparato policial. Ribeiro (1979, p. 8) afirma que se criou uma histeria na sociedade e que uma ampla manipulação da opinião pública apontava outros supostos inimigos que não aqueles dos pequenos grupos que partiram para a violência armada, como foi o caso da RAF. Nesse bojo, estavam intelectuais, sobretudo professores. Segundo o imaginário de uma *psicose do extremista* que se criou, os docentes, “ao defenderem uma visão mais crítica da realidade alemã”, acabavam por contribuir para preparar o terreno do terrorismo e da subversão. O *Berufsverbot* contribuiu para criar na “população hábitos de denúncia e de colaboração com os órgãos da repressão” (RIBEIRO, 1979, p. 8).

Apesar de a lei de *impedimento profissional* ter atingido médicos, advogados e candidatos à advocacia, assistentes sociais, funcionários dos correios, das ferrovias etc., o setor educacional foi o que mais sofreu com essa medida. Ribeiro (1979) cita vários casos nos quais se percebe nitidamente o processo de suspensão dos direitos universais formalmente defendidos pelo Estado democrático de direito. Uma parte considerável do ensino superior, professores e inspetores escolares, de diversos níveis, foram vítimas do *Berufsverbot*.

Houve manifestações internacionais contra a lei de impedimento profissional e vários casos foram julgados pelo Tribunal Russell. Em *A patriota*, há uma cena na qual Gabi participa de uma reunião com o diretor da escola e outros professores. Aos gritos, ele pergunta qual dos presentes havia afixado cartazes contra o *Berufsverbot* nos murais da escola e pela defesa dos interesses de professores que estavam sendo acu-

sados de ação *anticonstitucional*. Nesse episódio, fica evidente que o estado de terror no interior da instituição escolar já havia sido implantado. Nenhum dos professores presentes à reunião consegue argumentar em face do comportamento autoritário do diretor. De alguma forma, Kluge expressa como o sistema educacional, naquele momento, alinhou-se à *psicose do extremista* massificada pelos aparelhos repressivos do Estado e pelos próprios *mass media*.

O problema é que a necessidade de *superação do passado nazista* foi relegada. Como lembra Ribeiro (1979, p. 6), após a primeira fase de “desnazificação”, abandonou-se qualquer investigação efetiva quanto a um eventual passado nazista dos candidatos à função pública, por exemplo. Em contrapartida, a mínima suspeita de simpatias comunistas significava a perda iminente do emprego ou mesmo o impedimento do candidato, ainda que fosse qualificado e demonstrasse todas as condições técnicas para assumir um cargo público. Como se pode demonstrar adiante, o patriotismo de Gabi representa uma contraposição à noção de patriotismo e respeito constitucional ao *establishment*.

Em *A patriota*, mais uma vez, é marcante a ação do narrador em *off*. Esse recurso recorrente nos filmes de Kluge obstrui certos processos centrais à prática filmica clássica, como a identificação entre o espectador e a personagem (LUTZE, 1998, p. 89). Na verdade, percebe-se a presença excessiva do narrador nesse filme. A maior parte das informações sobre Gabi e mesmo alguns de seus pensamentos e crenças vêm do narrador. Este, no entanto, comenta e julga ações da personagem, fato que, para Lutze (1998), preserva o distanciamento do público em relação a Teichert. Mais à frente, será esclarecida a razão desse excesso.

O narrador (cuja voz é do próprio Kluge) afirma que Gabi Teichert é uma patriota em seu trabalho. Os professores e professoras sempre têm muito trabalho a fazer e ela é uma representante dessa categoria. Uma trabalhadora muito dedicada, afirma o narrador. Por essa razão, está imersa em várias preocupações. Por exemplo, Gabi se pergunta qual conteúdo deve ensinar em suas aulas de História. Tal questionamento faz com que ela ponha em dúvida o material didático disponível, que sempre apresenta o sucesso histórico da Alemanha em ordem cronológica, desde os primórdios até a batalha de Stalingrado. Além disso, para Teichert, quarenta e

cinco minutos de aula é um tempo insuficiente para se ensinar alguma coisa que se desenrolou em séculos de história.

Kluge aborda questões e dúvidas eminentemente pedagógicas: seleção de conteúdos de ensino, sua organização no tempo e no espaço escolares, o material didático disponível etc. Ao longo do filme, ele acrescenta a essas preocupações as relações de poder na escola, as tensões entre o corpo docente entre si e com a administração escolar, as políticas públicas para a educação, a autonomia relativa do professor, o impacto da aprendizagem na vida dos alunos, a relação da escola com a geopolítica internacional etc. Um aspecto interessante da abordagem de Kluge é como ele lida com os problemas pedagógicos, sem reduzi-los ao âmbito exclusivo da intervenção da sala de aula ou mesmo do espaço escolar. Assim, acompanha-se a preocupação de Gabi quando o ministro da Cultura decide abolir a disciplina de História para combiná-la com a Geografia e os Estudos da Comunidade na forma de *Estudos Sociais*¹⁹. A atitude de Gabi não se dirige ao corporativismo de garantir ao professor de História o seu espaço na escola. A sua atenção se volta para o tipo de perspectiva histórica implícita nessa mudança. Com essa abordagem, Kluge parece indicar que o espaço de luta do professor extrapola os muros escolares.

Gabi leciona história alemã e sente a necessidade de compreender a realidade histórica do seu país. Mas o que Gabi entende por história? Para ela, história é mudança, transformação. Ela declara: “Eu posso mudar a história”. A questão é: como? Uma de suas decisões é procurar pela matéria-prima para ensinar nas suas aulas. Ela tenta superar as dificuldades que encontra no seu trabalho e decide não ser uma consumidora da história apresentada nos livros didáticos. Sua posição é de confronto com esse ramo da indústria cultural vinculado ao material didático e elaborado a partir de diretrizes políticas gerais do Estado. Com essa atitude,

19 Tal situação encontra um paralelo com a reforma de ensino desencadeada pela ditadura militar no Brasil, principalmente no período entre 1971 e 1985, quando as disciplinas Geografia e História, componentes curriculares do ensino básico, foram dissolvidas em um “amorfo campo denominado *Estudos Sociais*. [...] Com isso liquida-se o espaço disciplinar que possibilitava a análise do espaço e do tempo em que vivem os contemporâneos. Os objetos de estudo dessas ciências tornam-se, então, uma espécie de assunto que ‘todos entendem e do qual cada um tem uma opinião’” (RAMOS-DE-OLIVEIRA, 1998, p. 36).

ela decide pesquisar, nos mais variados lugares e com diferentes pessoas, aquilo que pode ser o conteúdo de suas aulas.

Gabi reconhece que o seu papel de professora não pode ser o de mera reprodutora da história oficial divulgada pelo complexo editorial da indústria cultural. A experiência na e com a história significa a possibilidade de narrá-la de forma autêntica e original.

Gabi participa da convenção do Partido Social Democrata Alemão; ela se encontra com um coveiro; entrevista alguns intelectuais, um médico, um estudioso de contos de fada e um *voyeur*. Entretanto, a tarefa a coloca em sérios problemas. Mesmo tendo exposto seus questionamentos para seus pares na escola, a possibilidade de concretizar sua proposta de mudar o conteúdo a ser ensinado não é levada em consideração. Mas ela tenta.

Na escola, ela é repreendida pelo diretor e ameaçada pelo pai de um estudante. Mas por quê? No seu incômodo com a história que tem sido contada e ensinada nas escolas, Gabi desconfia da versão de sucesso e progresso da Alemanha; em um ímpeto *ludita*, ela ataca os livros didáticos de história com um serrote, uma broca, uma foice e um martelo. Embora essas ações possam ser percebidas de maneira cômica, elas tornam a personagem pouco plausível para o espectador. O traço alegórico de tais comportamentos coíbe, assim, identificações imediatas que se possa ter com ela (LUTZE, 1998).

Como uma patriota e em contraposição à história contada a partir do sucesso, Gabi interessa-se por todas as mortes que dizem respeito a seu país. Ela se torna solidária com todas as pessoas que morreram na guerra. Ela anseia ensinar a história em uma outra perspectiva. Ao confrontar o sucesso com as mortes, a personagem de Kluge abre a possibilidade de co-tejar, na história, a relação dialética entre o progresso e a barbárie.

A intenção de Gabi Teichert é encontrar o passado de mortes e barbárie “soterrado” pela sociedade alemã, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. Assim, o seu trabalho pode ser caracterizado como uma espécie de *artesanato intelectualizado*: ela escava a história do seu país com a prudência e as indagações de uma arqueóloga.

No filme, o ato de cavar é literal. Mesmo sabendo ser uma atividade proibida e correndo o risco de ser penalizada judicialmente, Gabi repete o ato de *Alemanha no outono*: com uma pá nas mãos, ela escava ruínas e es-

combros que restaram dos bombardeios, dos ataques sobre diversas cidades alemãs durante a Segunda Guerra Mundial. Ela procura objetos, fragmentos, pistas, enfim, evidências de uma história não contada. Mas esse gesto concreto também possui uma dimensão simbólica: a *nova* Alemanha que emerge após a Segunda Guerra Mundial fez questão de esconder as suas ruínas. Escavá-las é procurar pelo que foi esquecido e soterrado: recalçado. Essa busca pela verdade implica aquilo que Adorno (1995) denominou de *elaboração do passado* e também significa contrapor-se ao fluxo social no qual o passado enfurece, pois a vida das pessoas se limita a “uma simples redução de instantes pontuais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 201). Em outras palavras: “O que um indivíduo foi e experimentou no passado é anulado em face daquilo que ele agora é, daquilo que ele agora tem e eventualmente daquilo o que pode agora ser utilizado” (1985, p. 201). Por conseguinte, Gabi caminha na direção oposta a esse fluxo.

Há, além disso, nessa atitude de Gabi, uma alusão à filosofia da história de Walter Benjamin, pela qual, de alguma forma, Adorno também fora influenciado, mas com o cuidado de excluir os argumentos teológicos presentes nas teses do amigo (GAGNEBIN, 1997; BUCK-MORSS, 1981). Kluge se apropria dessas perspectivas filosóficas próximas para argumentar sobre o comportamento da sua personagem. Em Benjamin, o escavar tem um significado muito característico:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho (BENJAMIN, 1995, p. 239).

O antigo, a tradição, o *velho* de que trata Benjamin estava *soterrado*, mas apenas na superfície. As antigas estruturas permaneceram quase que intactas na Alemanha do pós-guerra. Realizar o inventário não estava longe de um *Trauerarbeit*, no sentido freudiano do termo. O fato de Gabi sair com uma pá ancorada nos ombros, para revolver a terra, a Pátria (*Heimat*), de forma metafórica, é uma tentativa de dizer que os mortos não estão mortos.

Tendo isso em consideração, se a essência da história alemã está nos seus cadáveres, a atividade de Gabi é, ao mesmo tempo, um trabalho necessário de luto. Não por acaso, também Adorno e Horkheimer (1985, p. 200) afirmam: “Só a perfeita conscientização do horror que temos pelo aniquilamento estabelece um verdadeiro relacionamento com os mortos: a unidade com eles. Pois, com eles, somos vítimas das mesmas condições e da mesma esperança decepcionada”.

Gabi nos põe diante da seguinte indagação: será que o povo alemão experienciou o seu necessário *trabalho de luto*? Acaso a sociedade alemã realizou o devido teste da realidade que pudesse levá-la a não apenas refletir, mas *sentir* que o objeto de amor (o Terceiro Reich, o *Führer*, a *pátria*) que tanto adorou já não mais existia? O certo é que, de alguma forma, tais *sepultamentos* simbólicos não foram realizados. O fantasma do nazismo rondava (ronda) a civilização ocidental, e, com isso, revela-se a face bárbara do processo civilizatório, cujo *mal-estar* lhe é inerente.

Ao tecer considerações sobre a literatura alemã do pós-Segunda Guerra Mundial, Leventhal (2003) afirma que, com exceção de poucos escritores – entre eles Böll, Kluge, Nossack, Schmidt e Mendelssohn –, a maioria tratou a catástrofe da guerra e da destruição mais como pano de fundo do que como tema literário. Com relação a Kluge, o autor considera:

A insistência de Kluge em uma organização social do desastre, a maneira pela qual tais desastres formam e modelam nossas imagens de felicidade moderna e a explicação psicossocial de Mitscherlich da “inabilidade de luto” específica dos alemães no pós-guerra também apontam em direção a um método que considere a confluência do trauma, da culpa e da repressão, em outras palavras, que vá além da experiência do indivíduo e do que as histórias documentais são capazes de transmitir (LEVENTHAL, 2003, p. 2).

Em alusão ao livro *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens* (Inabilidade para o luto: princípios do comportamento coletivo) de Alexander e Margarete Mitscherlich, publicado pela primeira vez em 1967, Leventhal (2003) afirma que os autores consideram que os alemães do pós-Segunda Guerra Mundial foram incapazes de efetuar o luto da morte da “figura-pai” Hitler, bem como do regime político com o qual eles tanto se identificavam. Como visto, na primeira parte dessa tese, devido ao complexo de culpa, por terem provocado a catástrofe sobre eles mesmos, contribuído no processo de destruição de suas próprias cidades e do povo e para o assassinato dos judeus europeus, os alemães foram incapazes de realizar o devido luto da perda da guerra, de suas cidades, de seus amigos, parentes e de suas instituições. Teriam sido também incapazes de reconhecer como se identificaram com os assassinos do regime e seus líderes.

Segundo Leventhal, a tese de Alexander e Margarete Mitscherlich é de que os alemães não foram capazes de, a partir de uma consciência transparente, confrontar seu próprio passado de colaboradores ou, pior, de coperpetradores do sistema de horror que foi o nazismo. A incapacidade para o luto, a culpa e a vergonha em expor os sentimentos estavam na raiz da inabilidade de articular o que tinha acontecido com eles e suas cidades. A própria culpa de corresponsabilidade impediu um luto adequado e um correto trabalho de passagem que teria capacitado os alemães a reconhecerem o que e por que tinha acontecido e a entenderem a profundidade e a extensão da devastação que lhes acometeu.

Já em 1947 Adorno e Horkheimer (1985, p. 201-202) discutiram essa questão em *Sobre a teoria dos fantasmas*. Suas reflexões em muito se aproximam da preocupação de Kluge no que se refere à realização do *Trauerarbeit* pelo povo alemão. Assim, os frankfurtianos pontuam que o exercício do luto se converteu em uma *ferida aberta* que marca a civilização, pois foi desfigurado e transformado, de maneira consciente, em uma formalidade social. Por isso:

As pessoas recalcam a história dentro de si mesmas e dentro das outras, por medo de que ela possa recordar a ruína de sua própria vida, ruína essa que consiste em larga medida no recalçamento da história. O que se passa com todos os sentimentos, ou seja, a proscrição de tudo aquilo que não tenha valor mer-

cantil, também se passa da maneira mais brutal com aquilo que não se pode sequer obter a reconstituição psicológica da força de trabalho: o luto. [...] Em face dos mortos os homens desabafam o desespero de não serem mais capazes de se lembrarem de si próprios (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 201-202).

Assim, é razoável afirmar que a posição de Gabi representa uma recusa e repulsa dos *descaminhos* políticos da República Federativa da Alemanha, que, na sua inabilidade para o luto, prosseguiu com práticas políticas típicas do regime nazista. Kluge provoca o espectador ao apresentar uma personagem com essas características, principalmente porque, no imaginário comum, a antiga República Democrática Alemã é que deveria ser criticada como totalitária. Mas a personagem de Kluge põe sob suspeita essa concepção comum e convida o espectador a reformular a ideia segundo a qual a Alemanha Ocidental era uma democracia, um país livre. Sendo uma patriota, Gabi materializa o desejo de participar na vida política e social do país. Sua saga é a do exercício público da razão no sentido que Kluge considera ser de *contraesfera pública*. É nesse âmbito que se plenifica a atuação de Gabi como professora. O patriotismo da protagonista está na *esfera pública de oposição*.

Depois de *Alemanha no outono*, *A patriota* foi o primeiro longa-metragem de Kluge no qual ele utiliza uma montagem fragmentada, com uso de diversas imagens de pinturas, de gravuras, de fotografias, de filmes antigos, de esculturas. A narração da história da professora de História Gabi Teichert é interrompida por uma variedade de materiais não diegéticos (LUTZE, 1998).

No decorrer da trama principal, há várias *breves histórias* (situadas entre 1939 e 1945) que são dramatizadas: 1) dois desarmadores de bombas conversam com um oficial alemão sobre seu trabalho; 2) durante um bombardeio aéreo, um coveiro se abriga dentro de uma cova e acaba cochilando; 3) após terem bombardeado cidades alemãs, pilotos da força aliada fumam e conversam tranquilamente antes de retornarem para a base militar; 4) um oficial do exército alemão e sua esposa fazem sua primeira viagem para a Itália em 1939 e depois se separam devido à guerra e se reencontram em 1953. Nenhuma dessas narrativas é diegeticamente motivada pela história

principal. Entretanto, a força da história e o tema escolhido por Kluge nesse filme não permitem que sejam vistos como *pura* fragmentação. Essas histórias paralelas estão em íntima conexão com a história real com a qual Gabi se depara e que tem como eixo as mortes perpetradas pelo *Reich* alemão, cuja contrapartida foi o horror da reação militar dos aliados.

Kluge introduz material documental e legendas que oferecem pausas à narração. A combinação entre ficção e documentário é consagrada, em especial, na longa sequência na qual Gabi Teichert assiste a uma convenção do Partido Social Democrata Alemão (SPD). Nesse evento, a personagem fictícia Gabi torna-se uma participante ativa em um acontecimento real. Ela intervém na convenção junto a parlamentares para fazê-los pensar e atuar em favor de mudanças sociais.

Para amenizar as descontinuidades, Kluge recorre à narração em *off* que também cumpre o papel de oferecer breves informações sobre a personagem, como: “Gabi Teichert, uma professora de História”; “1943. Uma mãe e duas crianças”; “Dois especialistas em bombas”; “Um coveiro, 1945”. Essas informações poderiam ocupar um entretítulo ou um título sobreposto; no entanto, o uso do narrador em *off* torna o processo menos impessoal e põe, em primeiro plano, o processo de narrar o enredo.

Além de preservar certa distância entre a personagem e o espectador, essa técnica também possui outra função. Em *A patriota*, a voz em *off* do narrador é de uma personagem. Ironicamente, ela é um *joelho*. Trata-se do joelho do Sr. Wieland, um cabo do exército alemão, morto na batalha de Stalingrado em 29 de janeiro de 1943. Ele se pergunta sobre o valor de uma história feita de batalhas vitoriosas, que deixam a morte do sujeito fora da história. Um joelho que alude à emblemática situação de quem perde a guerra: estar de joelhos. Como Kluge (1988) alegou, a ideia do joelho surge como uma mostra de que o *Reich* alemão está destruído e sua identidade já não mais existe.

O joelho também pode funcionar como uma metáfora que instiga a pensar como os fragmentos (o joelho é apenas um fragmento corporal) dentro das ruínas da sociedade podem ser uma importante fonte histórica para reconstruir o passado na medida em que eles se põem na esfera das relações sociais. Por isso, o joelho é um fragmento especial. Como afirma o narrador, ele é *conexão*. Ele é articulação com um todo maior que é o corpo que luta, que trabalha e que põe a história em movimento.

Apesar de ser um joelho particular, de um alemão morto, o joelho do Cabo Wieland também parece representar todo o povo alemão. Ele está morto, mas, ao mesmo tempo, vivo, porque, quando narra a história, ele se presentifica; traz à baila o esquecimento que se tem de sua morte e daqueles que tombaram em nome do ou contra o *Reich*.

Conclusão

Além de evocar a estética radical defendida por Adorno (1982), a alegoria klugiana também remete à teoria crítica de Benjamin (1994, p. 223), que indaga: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”. Já Adorno e Horkheimer (1985) observam que um dos sintomas da doença da experiência contemporânea é o transtorno das relações que se têm com os mortos, a forma de acordo com a qual as pessoas reorganizam a vida após a morte e dedicam cultos ativos aos mortos ou, ao contrário, racionalizam o esquecimento como prova de fato. Essa é a contrapartida moderna da aparição de fantasmas.

Os mortos-vivos relutam em aceitar que tombaram. A tentativa de jogar para o limbo da história o que aconteceu durante o período que vai de 1933 a 1945, em particular a barbárie nazista na Alemanha, em nada contribui para que os fantasmas não se corporifiquem. Tal como o *joelho fantasma* do filme, que assume um ponto de vista da história e se expressa corporalmente, tal como todos os sobreviventes que não tombaram, mas vivem em um eterno sintoma pós-traumático, o que fica é a história do corpo, pois não há ética nem estética fora da corporeidade. Por isso, o joelho morto só pode contar a história por meio dos que conseguem se situar aquém da vida presente. Daqueles que sabem que o passado é algo vivo e são capazes de resgatar a memória histórica dentro de um agora apto a anunciar outro futuro.

O cinema de Alexander Kluge tem por escopo ético e estético romper com a *amnésia* e desanestesiá-la a memória coletiva da sociedade alemã. Em ambos os filmes, *Alemanha no outono* e *A patriota*, ele convida o espectador a atentar para o fato de que em cada “célula humana estão inscritos o passado e o destino da espécie” (LABANYI, 1989, p. 263), pois são homens

e mulheres que amam, sofrem e desejam que fazem a história, e *elaborar o passado* implica reconhecer nossa corporificação histórico-social.

Em *A patriota*, Kluge oferece uma abordagem da história alemã na Segunda Guerra Mundial, na qual a caracterização do patriotismo como uma preocupação com *todas* as mortes o leva a incluir no universo de atenção de Gabi *todos* os mortos alemães, inclusive aqueles que estavam ao lado do nazismo, como o soldado Wieland.

Rentschler (1990, p. 41), por sua vez, reconhece que o projeto de Kluge é “combater jovialmente as *despedidas do ontem*, lembrar para não esquecer”. Esse autor considera problemático esse *status* comum das vítimas do campo de extermínio e dos alemães mortos na guerra. Para ele, *A patriota* não oferece um tratamento do Holocausto como em outros filmes do próprio Kluge.

Por ter cotejado o tema do Holocausto e dos campos de extermínio no seu primeiro curta-metragem, *Brutalidade em pedra*, Kluge parece ter se sentido à vontade, em *A patriota*, para tocar em um tema não menos polêmico que a Segunda Guerra: os *métodos* de ocupação do território alemão utilizados pelos países aliados. Nesse sentido, o filme registra, por exemplo, que, em bombardeios à cidade de Hamburgo, a Royal Air Force (RAF – Força Aérea Britânica) incinerou sessenta mil pessoas. Como o próprio Rentschler observa, ao utilizar “RAF” em referência à Força Aérea Britânica, Kluge explora a conexão dessa sigla com a da Rote Armee Fraktion (Facção Exército Vermelho), cuja abreviação também ficou consagrada como RAF – um dos protagonistas do *Alemanha no outono*. Dessa forma, “ele joga com a noção de que os ataques sobre Hamburgo, durante a Segunda Guerra Mundial, foram atos de terrorismo” (RENTSCHLER, 1990, p. 39).

Longe de ter se deixado levar, como sugere Rentschler, pela *onda revisionista* da história alemã no final da década de 1970 e início dos anos 1980, que relativizou o Holocausto (LOUREIRO; DELLA FONTE, 2010), Kluge aborda o avesso da vitória, que, em muitos aspectos, prolongou o nazismo em seu terror e na forma de submissão militar e política da Alemanha Ocidental em relação aos Estados Unidos após a guerra.

O desejo de Gabi Teichert é o de entender a razão por que tantos foram mortos ou mesmo por que tantos continuam vivos, mas ajoelhados. O filme mostra que, quanto mais perto chega do seu objetivo, mais ela sofre. Em momentos de angústia, Gabi come livros. E o que são os livros se não um

dos principais representantes da cultura da Alemanha, país que os popularizou? Esse *ato antropológico* de Gabi está relacionado com sua necessidade de escavar. De alguma forma, quando for revolver a terra, lá estarão os dejetos, os despojos da cultura. Pois não foi justamente a Alemanha, tida como uma das mais elevadas culturas da Europa Ocidental, que produziu um dos maiores monumentos de barbárie da história? E quem se arrisca a, como Gabi, mexer nessa terra e sentir os odores ocultos da “civilização”?

Kluge não extrai daí nenhum fatalismo ou impotência. O final do filme expressa isso: ele corresponde exatamente ao final do ano para Gabi. O novo ano está próximo e ela pensa nos 365 dias que estão por vir. Ela tem esperança de que o material dos estudos históricos melhore. Ela tem esperança... e Kluge expressa sua expectativa com uma citação de Brecht: “O sereno caiu por mil anos. Amanhã ele não cairá mais. Estrelas entram desordenadamente em uma nova casa”. Ao se referirem à história, Negt e Kluge (1999, p. 316) argumentam que:

A história da humanidade começa no ponto em que os seres humanos são capazes de transformar em realidade o que sonham, o que pensam e querem, sem distorção e sem refração através das massas frenéticas da sociedade e da realidade. Karl Kraus expressou como segue o sentimento intenso que se associa a esse anseio: E quando este tempo mau – longo como era glacial – for quebrado, então se falará dele, e as crianças construirão no campo um espantalho, e, queimando-o, transformarão sofrimento em prazer.

A principal metáfora de *A patriota* repousa no paralelo entre os desafios e esforços de Gabi como educadora e os de Kluge como cineasta. Sob certos aspectos, as dúvidas do cineasta se aproximam daquelas vividas pelo professor em seu trabalho: como sintetizar uma história em um tempo restrito que tem o filme? Que tipo de material usar? Qual perspectiva histórica assumir? Que história contar? A partir de qual perspectiva estética narrá-la?

Tanto os filmes quanto os livros didáticos configuram-se como produtos da indústria cultural. Não obstante, aqueles parecem atingir o âmago da esfera pública de forma muito mais intensa que estes. O Novo Cinema Alemão, aqui ilustrado com os filmes *Alemanha no outono* e *A patriota*,

pretendeu justamente expor as contradições da sociedade alemã, abafadas desde o término da Segunda Guerra Mundial, até mais ou menos a década de 1970. Ambos os filmes realizam uma negação não abstrata da história da Alemanha. De forma direta e na contramão do cinema do *mainstream*. Os filmes expressam um tempo que, ao menos no que diz respeito à *elaboração do passado*, parece ter se cristalizado. Esta, nas palavras de Adorno (1995), de fato ainda não ocorreu.

Não apenas o cinema mas também a literatura, o teatro, a música e tantas outras expressões artísticas contemporâneas que não se entregaram à ditadura relativista das determinações pós-modernistas podem, sim, escavar a história a contrapelo dos ditames da pós-verdade forjada pelos *mass media*. Em outras palavras, as diversas facetas da cultura podem contribuir para se criarem as condições objetivas e subjetivas de possibilidades para se produzir uma *contraesfera pública* – porque autônoma e capaz de elevar, ao nível do consciente, os escombros da história soterrados e negados pelos operadores da sociedade do espetáculo. A elaboração do passado se passa por uma *negação determinada* do objeto e, no caso dos filmes de Alexander Kluge, sua estética narrativa carrega a potência desse conceito adorniano, pois não apenas recorre à memória histórica como também não permite que seu fazer filmico, baseado em uma arte moderna radical, reproduza o padrão estético do *mainstream* administrado pela indústria cultural hegemônica.

Filmes

DEUTSCHLAND im Herbst (*Alemanha no outono*, 1977-1978). Direção: Alexander Kluge (coordenador), Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Peter Schubert, Hans Peter Cloos, Bernhard Sinkel, Volker Schlöndorff. Produção: Filmverlag der Autoren em cooperação com Hallelujah Film e Kairos Film. Roteiro: Heinrich Böll, Peter Steinbach e os diretores. Elenco: Rainer Werner Fassbinder, Hannelore Hoger, Katja Rupé, Angela Winkler, Heinz Bennent, Helmut Griem, Vadim Glowna, Enno Patalas, Horst Mahler, Mario Adorf, Wolf Biermann. Narração: Alexander Kluge. Cinegrafia: Michael Ballhaus, Günther Hörmann, Jürgen Jürges, Bodo

Kessler, Dietrich Lohmann, Werner Lüring, Colin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwein. Som: Klaus Eckelt. Edição: Heidi Genée, Mülle Götz-Dickopp, Juliane Lorenz, Beate Mainka-Jellinghaus, Tanja Schmidbauer, Christine Warnck. Lançamento: 3 de março de 1978. Formato: 35mm, preto e branco, 123 min.

DIE Patriotin (*A patriota*, 1977-1979). Direção: Alexander Kluge. Produção: Kairos Film. Roteiro: Alexander Kluge. Elenco: Hannelore Hoger, Dieter Mainka, Alfred Edel, Alexander von Eschwege, Beate Holle, Kurt Jürgens, Willi Münch, Marius Müller-Westernhagen. Narração: Alexander Kluge. Cinegrafia: Jörg Schmidt-Reitwein, Petra Hiller, Karl Scheydt, Thomas Mauch, Werner Lüring, Reinhard Oefele, Günter Hörmann. Som: Peter Dick, Siegfried Moraweck, Kurt Graupner, O. Karla. Edição: Beate Mainka-Jellinghaus. Lançamento: 20 de setembro de 1979. Formato: 35mm, preto e branco e colorido, 121 min.

Referências

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: _____. **Educação e emancipação**. Trad. de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-50.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento: escavando e recordando. In: _____. **Rua de mão única**: obras escolhidas II. Trad. José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 239-240.

BENNETT, Carl. Germany in Autumn. **Cinemonkey**, n. 17, v. 5, n. 2, p. 25-26, 1979. Disponível em: <<http://www.silentera.com/family/carl/publications/cinemonkey-17/germanyInAutumn.html>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

BLUMENSON, Martin. Rommel. In: BARNETT, Corelli (Org.). **Os generais de Hitler**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. p. 312-336.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. A reforma do Estado dos anos 1990: lógica e mecanismos de controle. **Revista Lua Nova**, n. 45, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n45/a04n45.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2005.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Nação, Estado e Estado-Nação. **Bresser-Pereira Website**, mar. 2008. Disponível em: <<http://bresserpereira.org.br/nacao-estado-e-estado-nacao/>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt. México: Siglo XXI, 1981.

CANBY, Vincent. Film: 13 directors make ‘Germany in Autumn’ – after the Fall. **The New York Times**, 5 abr. 1979. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1979/04/05/archives/film-13-directors-make-germany-in-autumn-after-the-fall.html>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

CHAVES, Ernani. O que está em jogo na “elaboração” do passado? O “teatro da memória” após Auschwitz. In: PUCCI, Bruno et al. (Orgs.). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 45-56.

DRUCKER, Peter. **Sociedade pós-capitalista**. São Paulo: Pioneira, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HANSEN, Miriam Bratu. Cooperative auteur cinema and oppositional public sphere: Alexander Kluge's contribution on *Germany in Autumn*. **New German Critique**, n. 24/25, p. 36-56, 1981-1982. Special Double Issue on New German Cinema.

HARVEY, David. **17 contradições e o fim do capitalismo**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2016.

HUNTINGTON, Samuel P. **O choque das civilizações e a recomposição da ordem mundial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

KLUGE, Alexander. On New German Cinema, art, enlightenment, and the public sphere: an interview with Alexander Kluge (by Stuart Liebman). **October**, v. 46, p. 23-59, 1988. Special Issue "Alexander Kluge – theoretical writings, stories and an interview".

LABANYI, Peter. Surrendering to the logic of flow: reading Alexander Kluge. In: BULLIVANT, Keith (Org.). **After death of literature**: West German writings of the 1970s. Oxford: Berg Publishers, 1989. p. 263-295.

LEVENTHAL, Robert. Rewriting the disaster. [Review: *On the Natural History of Destruction* (2003) by W. G. Sebald]. **Culture Machine**, Reviews 2003. Disponível em: <<http://www.culturemachine.net/cm-media/reviews-tidy/rev31.htm>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

LOUREIRO, Robson; DELLA FONTE, Sandra Soares. Revisionismo histórico e o pós-moderno: indícios de um encontro inusitado. **Revista Impulso**, Piracicaba, v. 20, n. 49, p. 85-95, jan./jun. 2010.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [trad. das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUTZE, Peter C. **Alexander Kluge**: the last modernist. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

NEGT, Oscar. Chagas chinesas: sobre o significado político do luto, da morte e do tempo. In: NEGΤ, Oscar; KLUGE, Alexander. **O que há de político na política**: relações de medida em política: 15 propostas sobre a capacidade de discernimento. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 149-165.

NEGT, Oscar. **Public sphere and experience**: toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

NEGT, Oscar; KLUGE, Alexander. **O que há de político na política?**: relações de medida em política: 15 propostas sobre a capacidade de discernimento. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

OHMAE, Kenichi. **O fim do Estado-Nação**: a ascensão das economias regionais. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PADGETT, Stephen; PATERSON, William. Alemanha: estagnação da esquerda. In: ANDERSON, Perry; CAMILLER, Patrick (Orgs.). **Um mapa da esquerda na Europa Ocidental**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 143-170.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. Reflexões sobre a educação danificada. In: ZUIN, Antonio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (Orgs.). **A educação danificada**: contribuições à teoria crítica da educação. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 13-44.

REIMER, Robert C.; REIMER, Carol J. **Nazi-retro film**: how German narrative cinema remembers the past. New York: Twayne, 1992.

RENTSCHLER, Eric. Remembering not to forget: a retrospective reading of Kluge's Brutality in Stone. **New German Critique**, n. 49, p. 23-41, 1990. Special Issue on Alexander Kluge.

RENTSCHLER, Eric. **West German filmmakers on film**. New York: Holmes & Meier, 1988.

RIBEIRO, António Souza. O Estado de direito e a repressão: o “Berufsverbot” na Alemanha Federal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 3, p. 1-27, dez. 1979. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/11648/1/O%20Estado%20de%20Direito%20e%20a%20Repress%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

RIDLEY, Chelsea. Mayerling revisited: the short life and death of Mary Vetsera. **Constructing the Past**, v. 12, n. 1, art. 6, 2011. Disponível em: <<https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1153&context=constructing>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

VAGUE, Tom. **Televisonários**: a história da Facção Exército Vermelho – 1963-1993. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2001.

O rosto e a voz: sobre *A esteticista*, de Sergio Oksman

Douglas Garcia Alves Júnior

A certa altura do filme documentário *A esteticista* (2004), uma voz masculina se faz ouvir e vê-se um rosto de mulher: “uma vez um pensador escreveu que depois de Auschwitz não pode haver mais poesia no mundo... ele disse que depois que a humanidade criou Auschwitz não pode haver mais beleza no mundo”. O rosto da mulher mostra-se atento, pensativo. Responde apenas: “Isto eu não lembro”. A mulher é Emmy Blum, sobrevivente de Auschwitz. O homem é Sergio Oksman, cineasta brasileiro que vive e trabalha na Espanha²⁰. A frase de Theodor W. Adorno (1903-1969), o pensador aludido na sugestão de Sergio Oksman, faz parte de um texto maior:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (ADORNO, 1998, p. 26).

20 A filmografia de Sergio Oksman inclui até agora, além de *A esteticista*, uma série expressiva de títulos, entre os quais se destacam *Goodbye, America* (2006), *Alexandra* (2007), *Notes on the other* (2009) e *A story for the Modlins* (2012). Este foi agraciado com diversos prêmios internacionais, como o Prêmio Goya, o do Festival Internacional de Cinema de Varsóvia e o do Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires. A página de Sérgio Oksman no IMD (<http://www.imdb.com/name/nm1137549/>) o descreve como diretor, escritor e produtor. Na página estão registrados, além dos títulos acima, uma série de TV sobre grandes ex-jogadores de futebol, *El partido del siglo* (1999-2000), e outros documentários, num total de 34 títulos como diretor.

Seria preciso saber o que Adorno entende por poesia, por Auschwitz e por reificação. Lidar a contento com isso, infelizmente, excederia os limites deste escrito. Os leitores de Adorno estão acostumados ao seu estilo hiperbólico e elíptico, que desafia a recepção²¹. Podem-se ensaiar, ainda assim, algumas indicações.

Seria possível tomar esse texto de Adorno como ponto de partida de uma reflexão sobre a produção cultural que é posterior a (e, por assim dizer, herdeira de) situações históricas extremas. O texto estabelece uma relação entre coerção social, experiência humana da cultura (da qual a arte e sua inteligência crítica fazem parte) e as possibilidades de reformulação das formas de vida e dos imperativos normativos postos pela reprodução das formas existentes de sociedade e de cultura. Para retomar uma distinção kantiana²², Adorno não profere um juízo apodítico, isto é, não afirma uma necessidade incondicionada. Não se trata de um imperativo: “não deve haver poesia [e arte, em geral] depois de Auschwitz”. Trata-se de um juízo problemático, em termos kantianos, isto é, ele expressa (ainda que de forma virtual) a pergunta pela possibilidade de seu objeto: a poesia (assim como a arte, em geral) é ainda possível?

Obras de arte participam da dialética do esclarecimento. São momentos da dominação social da natureza. Ao mesmo tempo, são construtos que encarnam uma alternativa que transcende, ao menos virtualmente,

21 Caberia ainda retornar à língua original do famoso texto, em que é possível captar o sentido modalizador das frases de Adorno: “Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglicher auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwenden. Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben”.

22 Trata-se da discussão kantiana da modalidade dos juízos, sobre “uma função bem particular dos juízos que possui o caráter distintivo de nada contribuir para o conteúdo do juízo [...], mas de dizer respeito apenas ao valor da cópula com referência ao pensamento em geral”. Sobre os juízos apodíticos, esclarece Kant que são aqueles em que o afirmar ou o negar é encarado como “necessário”, isto é, aqueles em que se pensa a proposição “como determinada pelas leis do próprio entendimento, e, portanto, como afirmando *a priori*”. Sobre os juízos problemáticos, Kant afirma que “são aqueles em que se admite o afirmar ou negar como meramente *possível* (arbitrário)”, de modo que “a proposição problemática é aquela que só expressa possibilidade lógica (não objetiva)”. Conferir Kant (1987).

a necessidade da dominação social. Obras de arte são, no mundo, entes particulares que levantam pretensões de universalidade. Isso significa que elas possuem um duplo aspecto: são “bárbaras”, na medida em que reduzem o múltiplo sensível a uma forma determinada, e são exercícios desajeitados de remediar esse fechamento do múltiplo na forma estética por meio de procedimentos expressivos que recuperem a alteridade da sua “coisa”. Nas palavras de Adorno, trata-se de restituir “o vestígio do não-idêntico nas coisas sob o sortilégio da identidade universal” (ADORNO, 1972, p. 114).

Há uma passagem de *Minima moralia* em que Adorno faz um uso similar do termo “bárbaro”, jogando com sua ambiguidade semântica: por um lado, gesto de força que reduz o não idêntico à identidade; por outro, atitude performativa que denuncia e resiste à compulsão social que reduz a razão à funcionalidade para a autoconservação e a dominação da natureza. Cito:

Durante a última guerra, [...] Stravinski escreveu a *Histoire du Soldat* para uma orquestra de câmara reduzida e traumatizada por suas lesões. Foi sua melhor partitura [...]. O pressuposto dessa peça era a pobreza: ela desmontou tão drasticamente a cultura oficial pelo fato de que, ao lhe ser bloqueado o acesso aos bens materiais desta última, foi-lhe também bloqueada a ostentação inimiga da cultura. Há aqui uma indicação para a produção cultural após a guerra atual, que deixou um rastro de destruição numa escala que as lacunas daquela música nem sequer permitiam imaginar. Progresso e barbárie estão hoje, como cultura de massa, tão enredados que só uma ascese bárbara contra esta última e contra o progresso dos meios seria capaz de produzir de novo a não-barbárie (ADORNO, 1992, p. 42).

A esteticista, de Sergio Oksman, traz elementos que ajudam a pensar as questões que estão envolvidas nos dois textos de Adorno, seu dito sobre a “impossibilidade de escrever poemas” após Auschwitz e sua defesa de uma “ascese bárbara” contra os aspectos mais regressivos do “progresso”.

Rostos e vozes do Holocausto

Muito se tem debatido a respeito das dificuldades de representação do Holocausto²³ pelo cinema. Não só representação pelo cinema, mas também pela literatura, historiografia e pelas diversas modalidades de memória pública, como os museus, os memoriais e os monumentos. Até mesmo as condições de visitação pública dos lugares em que se perpetraram os crimes nazistas têm sido discutidas. O debate se estendeu e reconfigurou cada uma dessas áreas da cultura. Pode-se dizer que o evento Holocausto participa do processo de autorreflexão normativa, estética, ética e cognitiva da cultura ocidental moderna.

À medida que o tempo passa, os eventos de confinamento em guetos, deportação, internação em campos de extermínio e morte por gaseamento têm cada vez menos testemunhas, do lado seja das vítimas, seja dos perpetradores, seja das pessoas que vieram a ocupar o papel de espectadores civis da *Endlösung* nazista.

A distância temporal crescente repercute na preocupação de que as experiências dessas testemunhas venham a perder-se. Imagina-se frequentemente que essa perda possa vir a ocorrer pelo excesso ou pela fal-

23 Uso o termo Holocausto, e não Shoah, em virtude de ser o primeiro e o mais difundido internacionalmente dos termos usados nos estudos sobre os campos de extermínio e sua representação. Reconheço, no entanto, que o termo Shoah possui vantagens sobre o termo Holocausto. De acordo com Ariel Fingerman, Holocausto vem do hebraico *olá*, “um tipo de oferenda a Deus no Templo de Jerusalém, que precisava ser totalmente queimada para expiar um pecado” (FINGUERMAN, 2012, p. 11). Na tradução da Bíblia hebraica para o grego, a Septuaginta, *olá* foi vertida por *holokaustos*, composto de *holos* (inteiro) e *kaustos* (queimado). Na tradução da Bíblia para o inglês, na versão do Rei James, foi mantida a tradução grega para *olá*, anglicizada para *holocaust*. O sobrevivente de Auschwitz e escritor Elie Wiesel (autor de *A noite*, de 1958) usou esse termo, que se tornou amplamente conhecido, com respeito aos crematórios nazistas. De acordo com Fingerman, “o termo Holocausto tornou-se o mais usualmente utilizado, porém a sua adoção traz problemas teológicos: se os judeus foram um sacrifício queimado, implicitamente os nazistas seriam uma espécie de sacerdotes, envolvidos numa missão divina. Também implica que existiu um pecado do povo judeu que motivou o massacre” (FINGUERMAN, 2012, p. 12). A maioria dos especialistas prefere a palavra Shoah, que na Bíblia significa “destruição total que acomete um indivíduo ou um coletivo de forma repentina e inesperada, provocando choque” (FINGUERMAN, 2012, p. 12). Este termo não havia sido usado antes para se referir a destruições maciças passadas na história judaica.

ta, ou talvez por ambos. Excesso de circulação de imagens, de discursos, de produtos audiovisuais, sobretudo, que vinculam esses testemunhos do Holocausto. Falta de circulação e de impacto cultural daqueles discursos e imagens que teriam a potência de produzir em seus destinatários um eco (ao mesmo tempo simbólico e sensível) da presença maciça do Holocausto em suas vidas.

Quando Adorno escreve que “a crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie” (1998, p. 26), ele chama a atenção para esse estado de coisas fraturado e difícil. Trata-se da dificuldade de produzir uma representação do Holocausto que tenha a força de romper com os códigos redutores que o assimilam a gêneros discursivos e situações dramáticas preexistentes e enfraquecem o reconhecimento da sua especificidade.

Antes de iniciar a abordagem de *A esteticista*, caberia formular duas perguntas, que, a meu ver, o filme de Sergio Oksman ajuda a enfrentar com mais clareza. Em primeiro lugar: quais são as dificuldades que Auschwitz (a realidade do Holocausto) impõe à sua representação? E ainda: as dificuldades que Auschwitz impõe à representação são de um tipo qualitativamente diverso de todos os outros objetos de linguagem? O que se segue é apenas uma abordagem aproximativa.

Quanto à primeira questão, Auschwitz impõe à sua representação diversas ordens de dificuldades, que se referem à complexa relação entre participação do sujeito na experiência de choque advindo do mundo social (trazido pela barbárie nazista), sua codificação em linguagem (o entendimento, maior ou menor, de sua lógica de funcionamento) e sua tradução em linguagem comensurável para a experiência daqueles que não participaram da mesma experiência (os amigos, parentes ou desconhecidos que não se contam entre as vítimas, os perpetradores e as testemunhas diretas).

A complexidade se entrevê já quando se aludem àqueles elementos que se referem às condições de formulação dos testemunhos das vítimas: a dificuldade de registro direto da experiência, dada a escassez ou mesmo inexistência de meios disponíveis nos campos (em particular, nos campos de extermínio): papel, caneta, tinta, filme fotográfico etc.; a precariedade das condições de vida nos campos, que restringia consideravelmente as condições em que se poderiam produzir testemunhos e, em decorrência,

limitava o tipo e o número de vítimas dos campos que poderiam vir a produzi-los. Nesse sentido, cabe ressaltar o fato de que os que morreram nas câmaras de gás não puderam produzir relatos dessa experiência nem, em geral, aqueles que atingiram um estágio de definhamento extremo, conhecido nos campos como o estado do “muçulmano”, pois, na grande maioria dos casos, vieram a morrer. Essa dificuldade é de suma importância e veio a ser reconhecida graças à reflexão de Primo Levi (1990) sobre aqueles que contemplaram a “face da Górgona” e não voltaram para narrar. Primo Levi afirma que,

numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a história dos *Lager* [campos]²⁴ foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam o seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão (LEVI, 1990, p. 5).

É ainda Primo Levi quem chama a atenção para dois condicionamentos da representação da experiência dos campos de extermínio, que afetam suas vítimas: a dificuldade de apreensão da operação do campo, como um todo, em função da violência e privação de informações a que eram submetidas, por um lado, e, por outro, certa tendência involuntária da memória *em geral*, sua “tendência à estilização”²⁵, que envolve a recordação do vivido.

24 “Para um conhecimento nos *Lager*, os *Lager* mesmos nem sempre eram um bom observatório: nas condições desumanas a que estavam submetidos, era raro que os prisioneiros pudessem adquirir uma visão de conjunto de seu universo. Podia acontecer, sobretudo àqueles que não compreendiam o alemão, que os prisioneiros não soubessem nem mesmo em qual ponto da Europa se achava o *Lager* em que estavam... Em suma, sentia-se dominado por um enorme edifício de violência e de ameaça, mas não podia daí construir uma representação porque seus olhos estavam presos ao solo pela carência de todos os minutos” (LEVI, 1990, p. 4).

25 De acordo com Primo Levi: “por uma outra estilização somos responsáveis nós mesmos, nós sobreviventes, ou, mais precisamente, e aqueles entre nós que aceitaram viver sua condição de modo mais simples e menos críticos [...]. Talvez seja indispensável uma certa dose de retórica para que dure a memória” (LEVI, 1990, p. 6). No mesmo sentido, retoma mais adiante Primo Levi: “Também no campo bem mais amplo das vítimas se observa uma derivação da memória, mas aqui, evidentemente, falta o dolo. Quem recebe uma injustiça ou uma ofensa não tem necessidade de elaborar mentiras para se desculpar de uma culpa

Quanto à segunda questão, seria difícil sustentar que Auschwitz impõe à sua representação dificuldades que adviriam do fato de que sua realidade é a de um objeto qualitativamente distinto de linguagem *em geral* sem defender, no mesmo gesto, algum tipo de teologia negativa. Dificuldade de representação é algo que deve ser diferenciado da noção de um “irrepresentável”²⁶. Fazer de Auschwitz um sucedâneo do Ser vedado à linguagem é retomar a noção de uma Realidade fundamental, sem expressão possível pela linguagem. Quem pensa exclusivamente no interior dessa perspectiva está obrigado a sustentar que, para as coisas em geral, há a representação que captura a sua correspondência no nível da linguagem, mas não para Auschwitz, Real por antonomásia. Talvez seja mais plausível abdicar da noção de *verdade* da representação como correspondência ao “real”, em proveito da noção de *justiça* da representação como *exposição* das tensões internas que a produzem. Trata-se, a cada vez, de trazer à expressão a complexidade dos testemunhos de acontecimentos vividos de modo particular que guardam aspectos universais, na medida em que tocam nos confins da diferença entre vida e morte, linguagem e emudecimento, ação e passividade, pensamento simbólico e sofrimento material.

Toda representação artística que lida com Auschwitz corre no fio da navalha. É tentativa de dar vozes e rostos concretos a um acontecimento de dimensão universal. Por isso, a justa representação de Auschwitz acontece na formulação de uma linguagem que mostre a não identidade de rosto e voz, de particular e universal. Nenhuma experiência particular detém *o todo* de Auschwitz, mas isso não faz de Auschwitz o “irrepresentável” capaz de desvalorizar inapelavelmente toda imagem e toda linguagem que

que não tem (embora, por um mecanismo paradoxal que mencionaremos, possa acontecer que experimente vergonha); mas isto não exclui que mesmo suas recordações possam ser alteradas. Observou-se, por exemplo, que muitos sobreviventes de guerra ou de outras experiências complexas e traumáticas tendem a filtrar inconscientemente suas recordações: evocando-as entre eles mesmos ou narrando-as a terceiros, preferem deter-se nas tréguas, nos momentos de alívio, nos interlúdios grotescos, estranhos ou relaxados, esquivando-se dos episódios mais dolorosos” (1990, p. 14-15).

26 Seria possível pensar que a noção de “irrepresentável” remete à noção de um absoluto além da linguagem que, ao final das contas, só pode ser justificado por uma posição de princípio teológica. Conferir, a esse respeito, as notáveis reflexões de Jacques Rancière (2012) e de Georges Didi-Huberman (2012).

se refiram ao extermínio nazista. Há um valor de justiça na linguagem que mostra o rosto (a dimensão material que permanece viva na experiência) e a voz (espécie de segundo rosto, que é procura de sentido e *expressão do que escapa* a essa busca).

O filme de Sergio Oksman ajuda a pensar essas questões.

O rosto de Emmy

Emmy Blum é uma senhora húngaro-brasileira, com 76 anos na época em que Sergio Oksman filmou *A esteticista*. Ela é o rosto do filme. Tem olhos verdes, cabelos e pele claros e cuidadosamente tratados e veste-se elegantemente. Sua voz é suave e firme, seus gestos são ágeis e ela sorri muito. A princípio, nada na sua aparência ou nas suas maneiras é capaz de dar a ideia de que Emmy é uma sobrevivente de Auschwitz.

Emmy conta a Sergio Oksman passagens de sua história pessoal relacionadas ao Holocausto. Um registro meramente protocolar do material que Emmy narra à câmara de Oksman poderia ser resumido da seguinte maneira. Húngara de origem judia, ela e sua família foram levadas para Auschwitz. Lá ela perdeu o pai e o irmão. Emmy foi usada por Josef Mengele em suas “experiências médicas”. Posteriormente, ela e sua mãe foram transferidas para o campo de Bad Kudowa (na Baixa Silésia, hoje Polônia), onde conheceu uma oficial nazista que lhe deu proteção no campo, até a derrota final alemã e o desmantelamento dos campos. Após o fim da Segunda Guerra, Emmy e sua mãe voltaram para a Hungria, onde perceberam a extensão das perdas familiares causadas pelo Holocausto: além do pai e do irmão, outras vinte pessoas da família haviam sido mortas pelos nazistas. A mãe de Emmy veio a cometer suicídio. Dez anos depois da Segunda Guerra, Emmy foi detida em um campo, na esteira da Revolução Húngara. Em 1957, Emmy conseguiu emigrar para o Brasil. Pouco tempo depois, Emmy reviu casualmente Mengele no centro da capital paulista. Décadas depois, ela tomou conhecimento da morte de Mengele no Brasil, com a descoberta de seu corpo em Embu, em São Paulo.

Emmy se mostra animada em poder contar a sua história pessoal. Em conversas telefônicas com o cineasta, registradas no filme, ela se refere a si

mesma como “a protagonista” e sugere equivalências de sua história com *O pianista*, de Roman Polanski, e *A lista de Schindler*, de Spielberg. Chega mesmo a sugerir que Oksman procure Spielberg para sondá-lo a respeito de um possível interesse por sua história.

Esse impulso de narrar não é livre de tensões. Algumas expressões que Emmy usa com certa frequência indicam que ela se debate com a dificuldade de contar, esforço que aciona sua memória, sua imaginação (no sentido kantiano de tornar presente o ausente) e todo o seu corpo. Em todos esses casos, ela conta diretamente ao cineasta, com quem parece estabelecer uma relação pessoal. Ela o chama pelo primeiro nome nos registros telefônicos gravados. Ela se dirige a ele quando repete “olha, eu vou dizer a verdade...” em situações nas quais busca representar um sentimento difícil de confessar. Fala também “você não pode imaginar...” quando tenta descrever uma condição física extrema, como as sensações de sede e fome sofridas em Auschwitz.

A confiança que Emmy parece mostrar nas condições de escuta de seu testemunho é um elemento importante para a maneira como ela conta a sua história. Há uma configuração do seu destino pessoal que é continuamente desdobrada *também* pelo ato de contar. No que se segue, passo a indicar algumas linhas de força que são acionadas e energizadas nessa narração de si. Elas não aparecem em sequência linear, mas em fragmentos que se entrecruzam e que precisam, portanto, ser reconstituídos. Por outro lado, cada um desses “fios narrativos” cria efeitos de sentido que repercutem nos outros “fios”.

O primeiro fio narrativo, que aparece em vários momentos do filme, são as referências de Emmy ao seu corpo, especialmente às suas particularidades físicas que, segundo ela, fizeram com que fosse percebida como alguém especial pelos outros significativos: os parentes, as amigas e, finalmente, seus ambíguos carrascos/cuidadores nazistas. Ao nascer, sua avó diz à família que nasceu uma “gatinha ruivinha feinha”. A ruiva tem olhos verdes, como o pai. A mãe, mais bonita, a seu juízo, é morena e de olhos azuis. Há um processo de construção da imagem muito carregado afetivamente, que passa pelo imaginário de que ser ruiva é ser especial. A ruiva feia passa a ser, nos campos nazistas, alguém que detém certas qualidades fisiológicas e estéticas particulares. “Eu estou viva por causa do meu cabelo

ruivo”, diz. Compara sua história à de Sansão e Dalila. Quando viu seus cabelos ruivos espalhados pelo chão, cortados na chegada a Auschwitz, sentiu suas forças se esvaírem.

Primeiramente, em Auschwitz ela fora uma “noiva do Mengele”, como eram chamadas as ruivas selecionadas por Mengele para suas “experiências”, em função de sua sensibilidade e sexualidade supostamente exacerbadas. Mais tarde, ela chamará a atenção da oficial comandante de Bad Kudowa por sua aparência física, que lhe lembra a de sua filha. Parece que, a Emmy, sua aparência de ruiva remete a uma ideia de eleição, que dá certa unidade de sentido à sua história pessoal. Em sua vida brasileira de liberdade, ela parece ter passado a uma nova fase (que talvez não tenha cancelado de todo as anteriores) na construção de sua imagem: não mais “ruiva feinha”, nem mais “ruiva de Mengele”, mas uma senhora “sempre bonitona”, como é chamada pela vizinha do prédio.

O relato de Emmy sugere que ela dá grande importância ao modo como os outros a veem: não só a sua avó, que disse que ela era, ao nascer, uma “gatinha ruivinha feinha”, mas também os vizinhos e conhecidos da cidade húngara onde sempre vivera e que, de repente, “viram a cara” quando ela passa a usar a estrela amarela dos judeus. Nas palavras de Emmy: “as pessoas que antes falavam ‘oi, tudo bem’ agora viravam a cabeça e não olhavam para mim... isso é a primeira coisa que derruba a dignidade de uma pessoa”. Ela também registra com gestos expressivos o horror de seu pai ao vê-la, ao longe, nua e sem cabelo, na chegada a Auschwitz: Emmy cobre o rosto com as mãos.

Se o olhar do outro é importante, Emmy indica que ele também pode ser desafiado. A construção da imagem de si comporta a confrontação crítica das falas e projeções do outro sobre seu corpo. Em primeiro lugar, Emmy acredita que o corpo – especialmente o corpo da jovem que ela era – possui substâncias químicas (ligadas à beleza, elasticidade, plasticidade) que reagem à brutalidade que lhe é infligida, impedindo que se “grave” no rosto. O corpo é superfície legível: ao olhar seu rosto, Emmy vê que não ficou “marcada”. Além disso, Emmy fala do “sentido da beleza” que as mulheres manteriam, mesmo em Auschwitz, e que se manifestava em fugazes conversas e gestos trocados entre as prisioneiras. Uma (tênue) proteção corpórea e psíquica contra a violência do universo concentracionário que ameaçava a posse do próprio corpo.

A construção da imagem de ruiva feia-especial-bonita é a dimensão identitária possível a Emmy, sedimento de um processo de dessubjetivação que incidiu sobre o seu corpo, dotado de dimensões aterradoras, expondo-a a experiências de passividade radical. Ainda antes da entrada no campo de Auschwitz, Emmy narra um episódio em que ela, então uma adolescente, e as demais judias acima de 14 anos sofreram uma revista violentadora (os nazistas acusavam as judias de trazer valores escondidos em seus corpos). Conta Emmy:

Elas colocaram mãos dentro de nós, sem luva, sem nada... Depois da estrela amarela, isto foi o pior, isto tirava toda a dignidade... a gente achava que era um bicho... eu lembro que antes de eu deitar minha mãe se ajoelhou e pediu “não faz isso, não põe a mão nela” [Emmy refaz o gesto das mãos postas em oração]... só que colocaram.

A segunda linha de força do relato de Emmy tem a ver com a sua relação com as figuras ambíguas dos oficiais nazistas que encontrou nos campos. Relações que tocam no tema da dignidade humana, que surge espontaneamente na sua fala. Emmy percebe que a dignidade tem a ver com o poder de disponibilidade do próprio corpo, que é ameaçado em toda situação que envolva uma assimetria radical de poder. É a relação entre o “médico” e a “cobaia”, e também entre o “oficial alemão” e a “judia”. Essa relação, como se verá adiante, assume traços ambivalentes. A dissociação do corpo já começa antes da chegada a Auschwitz. Emmy conta: “Desde que eu entrei no trem [para Auschwitz] o meu intestino começou a funcionar de forma irregular... até feio dizer isso, mas foi impossível segurar as fezes... até hoje”. Perguntada sobre o impacto amedrontador da presença de Mengele, Emmy responde: “Simplesmente a presença do Mengele já dava o *clique* no intestino”.

O primeiro encontro com Mengele, no entanto, é marcado pela forte impressão de uma beleza física inquietante, como conta Emmy. Suas primeiras impressões de Auschwitz, com efeito, são os muito refletores apontados para os recém-chegados e a figura destacada de Mengele, elegantemente vestido, “com luvas brancas”. As mulheres que chegam são separadas por faixa etária e por terem ou não crianças. Mengele seleciona

pessoalmente as mulheres para o gás. O lado esquerdo significava a morte, o lado direito significava a vida. Mães com crianças eram imediatamente selecionadas para o gás (com as crianças). “Minha mãe foi para a vida, eu fui para a vida também”, diz Emmy.

Será preciso destacar, na sequência, o modo singular como o relato se dá, no diálogo entre Emmy e Sergio Oksman. Nessa altura, ouve-se a voz de Oksman: “Um dedo do Mengele definia o destino. Como é que é isso?” Emmy reage:

Não um dedo, a mão inteira, com luvas [faz um gesto com a mão]... Dr. Mengele tinha um uniforme muito elegante, homem muito bonito... com olhos muito bonitos, azul turquesa, penetrantes... ele olhava para a gente de um jeito que no primeiro momento eu já me sentia fria, dura... eu não sei por quê.

Emmy conta que no momento da chegada não sabia quem era ele. Diz que ficou sabendo depois que ele era chamado de o “anjo da morte”. Afirma que sempre na vida adorou anjos: “mesmo hoje tenho anjos na minha casa”. Oksman intervém: “ele foi o seu anjo?” Emmy responde:

Para mim, particularmente, foi o meu anjo... mesmo que eu tenha sofrido, como vou contar mais tarde, na mão dele, coisas horríveis de experiências... só que eu estou aqui... eu não posso chamar ele “anjo bom”, é muito ridículo dizer isto para o mundo, só que, particularmente, comigo ele não fez coisa ruim, mesmo que ele tenha usado de mim, por isso eu sobrevivi.

Oksman reage: “mas fazer experiências não é uma coisa ruim?” Emmy responde: “horrrível... não só na hora... as consequências me acompanharam anos e anos, de sono, mesmo na vida, só que eu estou viva”. Oksman pergunta: “Está viva graças a ele?” Emmy responde: “graças a ele”. Oksman: “Por quê?” Emmy: “Porque ele não me mandou na hora para a câmara de gás”.

Há um aspecto de sedução na figura de Mengele que potencializa a sujeição que as vítimas de suas experiências vêm a sofrer. Conforme avança o relato de Emmy a esse respeito, cresce o atrito dos diálogos com Oksman,

que insiste com ela no sentido de reconhecer as implicações do que diz. Emmy conta sobre o magnetismo de Mengele:

[...] o jeito que ele olhava, eu achava que ele sabia tudo que eu penso... ele penetrou a gente... eu acho que ele hipnotizou a gente... Quando ele fazia o tratamento, ele precisava ficar perto, para tirar sangue... impecável... sempre elegantíssimo, fisicamente, um homem atraente e bonito.

Oksman pergunta: “Cheiro?” Emmy: “Cheiro maravilhoso, principalmente, perto de nós, que não tínhamos nem sabonete... Bigode? Não, eu não lembro que ele tinha bigode”. Oksman: “As mãos dele como eram?” Emmy: “Muito bonitas... ele era um homem bonito”. Oksman: “Qual é a cara de um monstro? Ele é um monstro?” Emmy: “Ele é um monstro, só que ele tinha cara como qualquer homem... ele não nasceu monstro, ninguém nasce monstro”.

Convocada a contar como foi o processo de ser submetida às “experiências” de Mengele, Emmy conta que Mengele a retirou de uma fila onde havia muitas outras pessoas. Ele a conduziu para uma espécie de “laboratório”. Emmy continua:

[...] ele disse: “senta”, depois pegou meu braço, tirou meu sangue... este sangue ele misturou numa mesinha atrás de mim, que eu não vi... depois este sangue, com um remédio, ele injetou aqui... depois a primeira vez que eu voltei, eu voltei chorando, não como gente normal, mas assim [simula soluços] e depois rindo... eu não sabia quantas vezes e quando ele ia me chamar... foi um tempo ainda pior... e a minha mãe assistia a tudo isso e nem podia falar, o que podia falar? Não podia abrir a boca... quando eu voltei, eu contei o que aconteceu lá mais ou menos... eu perdi a consciência, eu não sei o que aconteceu mesmo comigo... o laboratório era um quarto não muito grande, nem pequeno... onde tinha mesa, onde tinha peças para fazer curativos... nessa época eu tinha muito furúnculo, tem marca ainda [olha para baixo], nos meus pés... ele tratou meu furúnculo... fez um curativo, passou pomada... e ao mesmo tempo ele mandou mil pessoas para a câmara de gás... por isso eu acho que ele foi um homem inteligente, só perturbado ou por um ódio muito profundo, ou não sei, realmente não sei.

Emmy continua: “depois que eu sai das experiências, ele não falou que acabou... disse ‘sai fora’, como das outras vezes... eu não sabia se ele ia chamar outras vezes, não chamou... eu fui seis ou sete vezes...”. Ela conta que, em uma dessas ocasiões, notou que outras garotas que também participavam das experiências começavam a desenvolver sarampo. Ela começou a sentir febre e dor de garganta. Emmy conta que Mengele a retirou de uma fila de seleção para o gás. Ele a aponta e diz: “você tem sarampo”. Emmy hesita: ele a teria reconhecido? Ela duvida de que ele a teria reconhecido, ou de que se tratasse de uma demonstração de simpatia. Emmy: “simplesmente, Deus queria que eu fosse para aquele lugar onde recebi Ultrasseptyl”. Ela foi encaminhada para um pavilhão de doentes infecciosos e tratada com remédio. Conta que nesse local havia janelas. Em uma ocasião, sua mãe aparece em uma janela e lhe faz gestos. Ela entende que estes gestos significam “trem”. Emmy conta: “lá sempre tinha transportes, para sair fora... sair de Auschwitz era um caminho para a vida”. Ela conta que percebia que, ao lamber as cascas das marcas de sarampo, a saliva fazia com que elas aparecessem mais fracas. Decide que no dia seguinte iria falar com Mengele: quando ele fosse examiná-la, pediria para sair. Emmy conta:

eu falei com ele em alemão, naquela época eu falava, hoje não falo mais... sem querer, saiu da minha boca em húngaro... ele entendeu que eu queria dizer “fora”... ele não respondeu, depois olhou em mim e depois disse [faz um gesto de apontar]: “fora”... voltei para minha mãe e dois dias depois o transporte saiu para Bad Kudowa, onde havia outro tipo de soldados, alemães naturalmente... lá tínhamos uniforme decente, com roupa de baixo, um prato individual, com colher... lá trabalhamos numa fábrica de aviões.

Chama a atenção no relato de Emmy a sedução exercida por Mengele, acrescida do fato de que ela passava por intervenções “médicas” que lhe deixavam em estado de inconsciência, e considerando a situação geral de quem “não podia abrir a boca” – nada disso impediu que Emmy se dirigisse diretamente a Mengele, com sua interpelação “fora!”, que sela a sua passagem para fora de Auschwitz. Isso realça o poder indiscutível de Mengele, mas também a força de Emmy, a sua capacidade de resistir e “abrir a boca”.

A complexidade da relação “vítima judia” e “carrasco nazista” fica ainda mais patente no relato de Emmy sobre sua passagem pelo campo de Bad Kudowa. Há aqui uma circunstância importante da montagem do filme, que Oksman tem o mérito de mostrar. Há uma discussão telefônica, mantida no filme, entre Oksman e Emmy a respeito da inclusão ou exclusão do relato sobre Bad Kudowa na versão final do filme. Oksman ressalta os limites temporais que dificultariam a sua inclusão. Emmy defende fortemente a inclusão dessa parte do relato, dizendo que é fundamental mostrar que está viva por causa da comandante (“que eu não sei o nome, que ela nunca me falou”) do segundo campo. Nas palavras de Emmy:

É muito importante, se estou viva, é por causa dela... ela mandou me operar... o Mengele me deu uma injeção... infeccionou com pus... ela mandou me operar na cama dela. Você não entende, você nunca poderia entender o que quer dizer isto. Isto só pode entender quem esteve no campo.

Tentando convencê-lo, Emmy sugere uma associação desse episódio de sua vida com o filme *O pianista*: “Eu sei que tem um limite de tempo... só que tem alguns trechos que não são tão importantes... você lembra do ‘Pianista’? Que mostrou também...”. Emmy não chega a completar a frase, que é interrompida por uma fala de Oksman, no ritmo veloz da conversa telefônica. Pode-se bem imaginar que ela aludiu à parte final do filme de Polanski, na qual a personagem do pianista judeu recebe ajuda de um oficial nazista. Pode-se imaginar também, com menos segurança, que a resistência de Oksman a incluir o relato sobre Bad Kudowa talvez se deva a uma recusa consciente de incluir no filme uma sequência que talvez pudesse vir a sugerir uma aproximação a certo tipo de ficções convencionais de reconciliação que proclamam a bondade profunda da “natureza humana” – ou ainda, a uma resistência inconsciente de dar expressão à complexidade psíquica e moral dos agentes envolvidos.

O relato de Emmy sobre sua passagem por Bad Kudowa foi conservado na edição final. Emmy conta que, como efeito da última injeção de Mengele, ela começou a sentir dores fortes no quadril. Elas ficaram mais fortes e vieram a se acompanhar de complicações e febre, até que, depois de três semanas, ela não tinha forças nem para se levantar. Sua mãe se

desesperou. Ela relata que nesse segundo campo também havia chamadas de prisioneiros (“contagem”), dirigidas pela “senhora comandante”, que segundo ela “era uma mulher muito cruel... tinha uma aparência parecida com a minha mãe, muito bonita, tinha uns quarenta anos, ela andava de chicote, quando alguma coisa não dava certo, ela chicoteava”. Ela narra que certo dia foi flagrada pela “comandante” sem trabalhar, prostrada. A comandante então a repreendeu nos termos mais ásperos. Emmy conta que respondeu que não aguentava mais trabalhar e disse “dá um tiro”. Ao dizer isso, Emmy conta que a comandante olhou para ela e disse que ela se parecia com sua filha, também ruiva, e que iria ajudá-la. Emmy lhe mostrou o ferimento. A comandante lhe trouxe um médico. Ela foi operada e recebeu cuidados. A comandante a protegeu, escondendo-a no campo, mesmo nas ocasiões mais perigosas, quando havia inspeções do campo por oficiais nazistas superiores. Ela a escondeu numa área de depósito de lixo, cobrindo-a com jornais e detritos. Emmy enfatiza que, se ela fosse descoberta, tanto ela quanto a comandante seriam enviadas a Auschwitz e mortas. Emmy conta:

No último dia, 7 de maio, à noite... ela veio perto de mim e disse: “olha, nós, alemães, perdemos... amanhã você vai ficar livre... a única coisa que peço é que você tire o seu vestido listrado [para que ela possa disfarçar-se de prisioneira], eu não posso dizer meu nome, eu sou ‘Frau Kommandant’... eu corto meu cabelo, eu vou fugir...” Depois, infelizmente, eu não sei... eu podia mais tarde fazer alguma coisa em favor dela... mesmo se ela foi cruel com outras pessoas, só comigo ela foi muito, muito, muito boa.

Novamente chama a atenção, no relato de Emmy, o modo como ela, em situação de extrema fragilidade, volta-se para o seu algoz e lhe dirige diretamente a palavra, de modo a implicá-lo pessoalmente em sua morte/ou vida. Estratégia inteligente e perigosíssima, que tem o dom de trazer à tona, ainda que de modo fugaz, elementos pessoais e qualitativos (os sentimentos despertados pelas semelhanças pessoais de aparência) para o interior da relação impessoal e quantitativa de carrasco nazista e vítima judia.

A oficial nazista de Bad Kudowa reúne os atributos contraditórios de quem foi “muito cruel”, “muito bonita” e “muito, muito boa”. Aqui comparece, mais uma vez, a ideia de eleição ditada por uma condição física especial: ser ruiva e ter a aparência semelhante à de um ente querido é determinante para um destino final benéfico da interação intersubjetiva radicalmente assimétrica. No entanto, não se trata apenas de um atributo inteiramente contingente, que poderia ser passivamente creditado ao destino (ou à Providência). Trata-se também de uma capacidade ativa de Emmy, que a diferencia decisivamente.

O terceiro fio narrativo do relato de Emmy tem a ver com a sua vida posterior aos episódios dos campos, especialmente no Brasil. Tempo de consolidação de sua posição de profissional da beleza, por um lado – como ela diz: “A beleza sempre foi muito importante para mim, por isto eu escolhi esta profissão, adoro esta profissão”; “eu sempre quis ser esteticista, este sonho eu realizei só depois de Auschwitz, em 1946” –, e, por outro, o tema da repetição/elaboração do trauma de Auschwitz, isto é, das intrusões recorrentes da figura (da imagem, do nome, da notícia) de Mengele em sua vida. Poder-se-ia pensar que se trata de um processo complementar, de dupla face, pelo qual Emmy elabora e continuamente constrói a autoimagem de alguém sensível à beleza, sobretudo aos cuidados que protegem a beleza, de alguém que é capaz de ser agente desses cuidados, por um lado, e, por outro, que não pode deixar de repetir a cena do seu pedido decisivo de saída ao senhor das portas da morte.

É assim que, durante o processo de filmagem, em uma das conversas telefônicas registradas e mostradas por Oksman, Emmy sugere diversos títulos para o filme: “Mengele, carimbo na minha vida” (“Até hoje eu sinto a presença dele”, ela explica), “O anjo da morte na minha sombra”, “Moisés, Jesus e o Dr. Mengele no meu sonho”, “Apesar de tudo”, “Where there’s a will, there’s a way” (“Onde está a vontade, você acha um caminho”, ela mesma traduz). Há uma indicação de que o processo narrativo propiciado pela filmagem repercute intensamente na autorrepresentação de Emmy, gerando um *deslocamento* do acento no outro poderoso e mortal/propiciador que imprime nela (“como um carimbo”) a sua ação intrusiva para a Emmy agente, que se manifesta nos dois últimos títulos da sequência que ela cita e, mais ainda, no último título que ela sugere, e que se tornará

o definitivo: “a esteticista”. Sergio Oksman pergunta a razão desse título. Emmy responde: “Este título vai fazer uma surpresa no público. O público vai esperar uma coisa sobre beleza, maquiagem, tratamento de pele, tudo menos isto, que *A esteticista*, o nome, não mostra a tragédia que aconteceu na minha vida.” Oksman reage: “Perfeito. Vai ficar sendo este então”.

A experiência brasileira de Emmy dá espaço para o desenvolvimento dos aspectos mais ativos da sua existência psíquica, ainda que esse espaço não esteja isento de conflitos e ambiguidades. Nas palavras de Emmy: “O Brasil deu pela primeira vez liberdade... [parece buscar a palavra certa] dignidade... e muito amor.” Por outro lado, há três referências a Mengele no Brasil, no restante do relato. A primeira começa com a pergunta de Oksman: “Dona Emmy, parece que o Mengele para a senhora é um fantasma... que acaba Auschwitz e ele continua aparecendo na sua vida?” Emmy responde:

Sim, depois que eu cheguei no Brasil, em fevereiro de 1957... não, 23 de outubro [ouve-se a voz de Oksman: “volta de novo”]... eu não conhecia ninguém aqui, não sabia nem falar “bom dia”... um dia, na Rua Arouche, mais ou menos às cinco horas... nessa época a Rua Arouche era elegante, tinha muito movimento... de repente, eu vi um homem na minha frente, eu estava sozinha... eu conheço esse homem... depois, eu falei sozinha: “é o Mengele”... depois eu voltei atrás dele, ele sumiu... a minha reação não foi imediata.

Ela conta que ainda o reviu em 1958, e que ele tinha mudado, estava mais velho, mas “os olhos dele eram iguais”. Na ocasião, ela entrou na loja de uma conhecida e gritou “eu vi o Mengele!”, desmaiando em seguida. A dona da loja lhe deu água e Emmy lhe contou a história. Nesse exato momento do relato, ela para de falar e toma a água que a equipe de filmagem lhe leva. Por fim, Emmy conta que recentemente fora a um dentista que lhe afiançara que havia tratado de ninguém menos do que Mengele. Nas palavras de Emmy:

E agora, mais uma vez apareceu na minha vida não fisicamente, só o nome dele... por um dentista... entre milhares de dentistas... eu disse a ele que minha gengiva é fraca, porque eu passei pelo campo... ele disse: “que campo?”... eu disse:

“Auschwitz, senhor, eu fui cobaia de Mengele”... ele disse: “eu tratei o Mengele”... isso foi ano passado, outubro... depois, por semanas e semanas eu não conseguia dormir, precisava tomar tranquilizantes... outra vez, eu não quero lembrar... alguém disse uma vez que a gente não vive no passado... só como eu posso esquecer se a cada dez, quinze ou vinte anos ele aparece outra vez na minha vida, ou pessoalmente, ou o nome dele?

A notícia do encontro do corpo de Mengele em Embu, São Paulo, dá a Emmy a certeza de tê-lo realmente encontrado, por duas vezes, nas ruas da cidade de São Paulo. Conta Emmy:

Sim, na televisão veio a notícia que ele passou... mostraram o caminho dele... por isso, tenho a certeza de que era ele, era impossível que não fosse ele... eu não sei o que ele usava, só lembrei que, na multidão, eu vi este homem, este jeito de olhar... ele não olhou para mim, tenho certeza que ele não me reconheceu... eu ficava na televisão hipnotizada... de um lado, o medo, eu queria sair, por outro lado, eu pensava: “outra vez”... mostraram onde ele passou, o que ele fez... dizem que tem um grupo de nazistas aqui em São Paulo.

O olhar de Mengele é decisivo para que Emmy o reconheça. Ainda poderoso, ele não tem mais, contudo, o poder de decidir sobre a vida ou a morte dela. O percurso que ela narra/encena diante da câmara de Sergio Oksman é o da libertação do olhar.

A voz de Sergio

Que tipo de filme fez Sergio Oksman? Como ele lidou com a questão da representação da experiência individual de Emmy Blum durante o extermínio nazista? Para abordar essas questões, é preciso indicar os procedimentos formais que Oksman mobiliza em *A esteticista*.

Em primeiro lugar, há um procedimento de chamar a atenção para a artificialidade da situação de filmagem. Trata-se de trazer à cena aquilo que a precede. Isso é feito de várias formas, e as mais recorrentes são o

registro da voz de Sergio Oksman dando instruções à equipe de filmagem; as instruções que Oksman dá a Emmy sobre os gestos que ela deve fazer em cena, por exemplo, quando ela está se maquiando em frente ao espelho ou regando as plantas; e ainda as conversas telefônicas com Emmy, que comentam aspectos da montagem e da escolha do título do filme – tudo isso faz parte de uma operação consciente de buscar uma desmontagem da certeza imaginária da naturalidade da enunciação do filme, revelando seu lastro simbólico, seu caráter de construção de um conjunto de condições pelos quais a fala do outro vem a acontecer.

Trata-se de “inserir a dúvida na ordem do visível”²⁷, operação que introduz um elemento interessante no repertório da representação na medida em que *mostra* como a enunciação da experiência de Emmy se faz a partir de uma rede de mediações, de um campo de tensões entre aquilo que Emmy é capaz de contar, Sergio é capaz de perguntar (e registrar) e o espectador é capaz de perceber. É uma operação análoga aos procedimentos que, no interior da obra literária, desmontam a pretensão de onisciência do narrador, obtida pela introdução de elementos que expõem o percurso de sua autoconstrução ficcional, feita de diversos procedimentos de seleção, restrição, ampliação – em suma, trata-se de trazer ao primeiro plano os processos de articulação de sentido postos em prática no texto/na cena.

Esse procedimento anti-ilusionista do filme tem o seu significado potencializado pelo uso de outro procedimento formal, o da elipse. Entende-se a elipse como “figura gramatical, estilística e retórica caracterizada pela omissão de um dos termos da frase quando subentendido pelo contexto” (MOISÉS, 2004), pela qual há “uma perturbação da linearidade que produz um efeito poético” (WISNIK, 2008, p. 270)²⁸.

Os procedimentos de elipse de Oksman são variados. Todos têm em comum a interrupção do fluxo narrativo e a atenção dada ao “fundo” da

27 Bela formulação de Ismail Xavier (2005, p. 181), em outro contexto, ao comentar um argumento de Jean-Louis Comolli. Sobre o (eminente) autor comentado por Ismail Xavier, conferir Jean-Louis Comolli (2008).

28 Segundo José Miguel Wisnik, pode-se caracterizar a elipse como “uma figura de retórica e uma figura geométrica; sintagmática e visual, ‘discursiva’ e topológica, [...] que gramaticalmente consiste na supressão de um termo, no interior de um enunciado, que fica subentendido pelo contexto e pela situação” (WISNIK, 2008, p. 309).

cena, isto é, ao registro dos gestos e da postura corporal de Emmy, do que há de não discursivo em seu testemunho. Nessa linha é que se dá a utilização de planos “mortos” ou “ações mudas”, intercaladas entre as cenas de depoimento, como o plano de um brinquedo deixado sobre o sofá da sala e o de um jantar silencioso de Emmy e seu marido – cena em que é possível perceber como Emmy é rápida e decidida em seus gestos, em contraste com seu marido, que apresenta gestos mais lentos e abertos. Sem que nada seja dito, é a continuidade da vida que é aludida, em sua familiaridade – e também em sua estranheza e singularidade resistente à linguagem. Na perspectiva da elipse, ainda, é que Oksman opta pela subtração de quaisquer entrevistas “externas” – seja de especialistas no período histórico coberto pela experiência dos campos nazistas, seja de parentes ou amigos – à situação dialógica com Emmy, bem como pela ausência de contextualização e de comentário ao processo das filmagens por uma voz em *off*.

Procedimentos de subtração também se mostram na extrema ascese com relação ao uso imagens de arquivo: o cineasta registra apenas algumas poucas fotografias pessoais que Emmy mostra em cena, algo que tem um motivo da ordem do dado, pelo fato de que Emmy conseguiu conservar poucas fotografias dos pais – e nenhuma de si mesma quando jovem. Esse artifício revela sobretudo um desígnio estético (e ético), a tentativa de captar indiretamente a imagem-memória expressa nos testemunhos de Emmy. Outro procedimento elíptico mobilizado é o do registro das quebras na fala de Emmy, isto é, das pausas, das correções e dos gestos de Emmy, que amplifica o que há de fragmentário em seu testemunho. Há uma cena que mostra bem esse método: Emmy e seu marido olham velhas fotografias espalhadas sobre a mesa da copa do apartamento. O cineasta deixa claro que se trata de uma “cena”, de uma situação artificial criada pela filmagem. Ouve-se a voz de Oksman dando a Emmy instruções de como se portar: ela não deve mostrar as fotos para a câmera, mas agir com suposta “naturalidade”, comentando as fotos com seu marido, despreocupadamente, em húngaro. Emmy tenta fazer as três coisas, mas não consegue fazer nenhuma delas. Ao final da cena, ela mostra uma foto à câmera e fica calada, como quem tem algo a dizer, mas não consegue ou está por algum motivo impedido de fazê-lo.

Sem “última palavra”

Essa cena, por fim, anuncia a hipótese interpretativa que proponho sobre o filme de Sergio Oksman: a de que se trata de um *filme-ensaio*, no sentido que Adorno deu ao termo “ensaio”. Na cena em que Emmy aponta a foto para a câmera e emudece, acontece uma revelação involuntária do sentido do filme. Cito Adorno: “o ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço particular, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada” (2003, p. 35)²⁹. Nesse sentido, penso que Oksman fez um filme-ensaio, voltado para a exposição da singularidade da experiência de Emmy Blum no/após o Holocausto. Ganha relevância, assim, o sentido de identidade *na não identidade* de experiência e representação, aludida no texto de Adorno. A experiência de Emmy, tal como se mostra no filme de Sergio Oksman, possui uma configuração, uma identidade. Mas essa identidade não é transparente a si mesma, nem é veículo do Sentido. Trata-se de uma identidade descontínua e sem sentido “último” metafísico, resistente a qualquer afirmação definitiva. Os procedimentos formais de Oksman apontam para um cinema aberto, experimental, consciente do caráter precário da representação. Cito ainda Adorno sobre o ensaio: “o ensaio trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição (*Form der Darstellung*) e a coisa (*Sache*) impõe à exposição um esforço sem limites” (2003, p. 37).

É na sua qualidade ensaística, assim, que *A esteticista* permite refletir sobre (e matizar) as antíteses mutuamente excludentes que empobrecem a recepção crítica dos filmes que abordam o Holocausto. Antíteses que tendem a certa desvalorização do cinema narrativo ficcional – cuja epítome seria dada por *A lista de Schindler*, de Spielberg – por conta de sua suposta cumplicidade com a armação de esquemas totalizadores de sentido, apoiados nos procedimentos de um cinema “clássico”, fundado na horizontalidade dos fluxos narrativos e na ilusão da transparência da

29 Conferir, também, nesse sentido, a afirmação de Adorno de que, “no ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas” (2003, p. 35).

imagem³⁰. Antíteses que, por outro lado, tendem a certa valorização (justa, porém unilateral) de um tipo de cinema documentário – cuja expressão máxima seria representada por *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann – por conta de sua economia de meios narrativos e seu recuo diante de esquemas interpretativos globalizantes, negatividade que busca alcançar o testemunho mais bruto possível do particular, em seu caráter fragmentário e resistente ao sentido: tudo isso apoiado nos procedimentos de um cinema “moderno” que mobiliza métodos de depuração do fluxo narrativo em prol da apresentação da verticalidade e da opacidade da imagem.

Seria preciso descartar *A lista de Schindler* para aprovar *Shoah*? *A esteticista* permite pensar que ambos mobilizam procedimentos narrativos e interpelam seus espectadores a pensar por meio da imagem cinematográfica *os sentidos e o não sentido* de Auschwitz³¹.

30 Ver, nessa perspectiva depreciativa (um tanto unilateral, a meu ver), entre outros, Roney Cytrynowicz (1995, p. 150): “assistir ao filme *A lista de Schindler*, de Spielberg. Ali mesmo onde se pretende ‘contar’ o Holocausto, deixa-se de fazê-lo ao utilizar recursos que tornam a história excessivamente familiar, fluente e tolerável. Em Spielberg, o espectador vê imagens mediadas por todos os truques da emoção (de suspense, de tragédia, de comoção etc.) que o cinema de diversão consagrou”. No mesmo tom, o sobrevivente de Auschwitz e prêmio Nobel de Literatura, Imre Kertész (2004, p. 176): “*A lista de Schindler é kitsch*. [...] como sobrevivente do Holocausto e depositário das experiências subsequentes do terror, por que eu teria de me alegrar se cada vez mais pessoas assistem a essas experiências – *falsificadas* – na tela? É sabido que o americano Spielberg, o qual, aliás, na época da guerra nem havia nascido, não faz ideia – nem pode fazer – da realidade verdadeira de um campo de extermínio nazista; mas então por que se ocupa em levar à tela o mundo por ele desconhecido, de modo que este pareça verídico em todos os detalhes?”. Juízos negativos, os de Cytrynowicz e Kertész, que glosam a reprovação contundente de *A lista de Schindler* feita por Claude Lanzmann em artigo publicado no jornal francês *Le Monde* em 3 de março de 1994, e que se tornou uma referência muito citada, “Holocauste, la représentation impossible”, de que cito uma parte: “O Holocausto é singular na medida em que ele projeta em torno de si um círculo de fogo, um limite a não ser ultrapassado, uma vez que há um absoluto de horror que é intransmissível: pretender fazê-lo e tornar-se culpado da mais grave transgressão. A ficção é uma transgressão, eu penso profundamente que há um interdito de representação. Ao ver ‘*A lista de Schindler*’ vi-me de novo diante do que tinha experimentado ao ver a série de TV ‘Holocausto’. Transgredir ou trivializar, aqui, são coisas parecidas: a série e o filme hollywoodianos transgridem porque eles ‘trivializam’, abolindo o caráter singular do Holocausto”.

31 Para uma apreciação bem mais aberta do que há de interessante em *A lista de Schindler*, conferir Andreas Huyssen (em seu artigo “Monumentos e memória do Holocausto numa idade de mídia”), para quem: “a insistência exclusiva em favor da representação verdadeira

Compreender-se-á talvez melhor a dimensão das palavras de Adorno sobre o não lugar da poesia depois de Auschwitz³². Do Holocausto não há “palavra final”³³, assim como não há “imagem toda”³⁴. Sergio Oksman, em *A esteticista*, deixa claro que a enunciação de um problema não se confunde com a posição de um interdito. Emmy Blum continuará a mostrar na tela as fotos de família e a dirigir à câmara – e a nós, suas testemunhas – o seu rosto e sua voz.

do Holocausto como evento único, indizível e incomensurável pode não fazer mais sentido diante de suas múltiplas representações e função como lugar-comum onipresente na cultura ocidental. Representações popularizadoras e comparações históricas são parte indissociável de uma memória do Holocausto que se tornou fraturada e sedimentada de múltiplas maneiras” (HUYSEN, 2000). Conferir também “Watching ‘Schindler’s List’: not the last word”, de Geoff Eley e Atina Grossmann (1977). Para uma crítica das antíteses excludentes de cinema “clássico” do fluxo narrativo e cinema “moderno” da opacidade da imagem, conferir, a partir da página 190, Ismail Xavier (2005).

32 A falta de lugar da poesia no cenário contemporâneo à barbárie nazista é tematizada por Brecht (referência bastante próxima a Adorno), em seu poema “Mau tempo para a poesia”, de que cito um trecho, na tradução de Paulo César de Souza: “Sim, eu sei: só o homem feliz / É querido. Sua voz / É ouvida com prazer. Seu rosto é belo. // A árvore aleijada no quintal / Indica o solo pobre, mas / Os passantes a maltratam por ser um aleijão / E estão certos. // Em minha canção uma rima / Me pareceria quase uma insolência”. O mesmo motivo aparece no poema “Aos que vão nascer”: “É verdade, eu vivo em tempos negros. / Palavra inocente é tolice. Uma testa sem rugas / Indica insensibilidade. Aquele que ri / Apenas não recebeu ainda a terrível notícia. // Que tempos são esses, em que / Falar de árvores é quase um crime / Pois implica silenciar sobre tantas barbaridades?” (BRECHT, 2000, p. 212, 226).

33 Retomo, aqui, o subtítulo do ensaio acima citado, de Geoff Eley e Atina Grossmann, “Not the last word”. A esse respeito, cito Huyssen: “Num certo nível, a questão do Holocausto em geral, na sua totalidade, vai reafirmar-se junto com o problema de seu caráter indizível. [...] como podemos compreendê-lo, quando até mesmo as vítimas se viram obrigadas a dizer: ‘eu não podia acreditar no que via com meus próprios olhos’. Por mais fragmentadas pela mídia, pela geografia ou pela posição subjetiva que sejam as representações do Holocausto, em última análise tudo se detém diante desse núcleo: unimaginável, indizível e irrepresentável terror. As gerações posteriores ao Holocausto só podem se aproximar desse núcleo pela aproximação mimética, uma estratégia mnemônica que reconhece o evento em sua alteridade e párea além da identificação ou da empatia terapêutica, mas que incorpora fisicamente um pouco do terror e da dor no lento e persistente ofício de rememoração. Essa aproximação mimética só pode ser obtida se mantivermos a tensão entre a desconcertante totalidade do Holocausto e as histórias de vítimas individuais, famílias e comunidades” (HUYSEN, 2000, p. 85).

34 Retomo aqui a formulação de Georges Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo* (2012, p. 89).

Referências

A ESTETICISTA. Direção, produção e roteiro: Sergio Oksman. Direção de fotografia: Adolpho Cañadas. Montagem: Fernando Franco. Edição de som: Nacho Arenas. Com Emmy Blum. São Paulo: Documenta Filmes, 2004. 96 min, formato Betacam. Prêmio Especial do Júri do Worldfest - 38th International Film Festival de Houston. Exibido no Festival Visions du Réel, Suíça; no Revelation Film Festival 2005, Austrália; no 7º Thessaloniki Documentary Film Festival, Grécia; e no Festival Punto de Vista Navarra.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor W. Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität. In: FREYTAG, Gustav. **Gesammelte Werke**. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. v. 7.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Org. Rolf Tiedemann. Trad. e apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Sel. e org. César Guimarães e Ruben Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CYTRYNOWICZ, Roney. Auschwitz e o turismo da memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 26, p. 150, jun./ago. 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. **Imagens apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

ELEY, Geoff; GROSSMANN, Atina. Watching 'Schindler's List': not the last word. **New German Critique**, n. 71, Spring/Summer 1977.

FINGUERMAN, Ariel. **A teologia do Holocausto**. São Paulo: Paulus, 2012.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

KERTÉSZ, Imre. A quem pertence Auschwitz? In: _____. **A língua exilada**. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LANZMANN, Claude. Holocauste, la représentation impossible. **Le Monde**, 3 mars 1994.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: _____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Uma estrada para a criação do cinema autoral de Wim Wenders: experiência e autonomia em *Alice nas cidades*³⁵

Sara Rocha Rangel

Introdução

O ano de 2015 foi o da estreia oficial do filme *O sal da terra*, dirigido por Wim Wenders e Juliano Salgado. Em 2014, o filme foi aplaudido de pé, por cerca de cinco minutos e levou o prêmio especial da mostra “Um certo olhar”, no Festival de Cannes. No período em que dei início à pesquisa sobre o cinema de Wenders, cineasta que faz parte da segunda geração pós-Oberhausen³⁶, tive oportunidade de participar da equipe de filmagens que trabalhou em uma parte do filme, cujas locações aconteceram em 2012, na cidade de Aimorés (MG). Os parágrafos que apresento a seguir representam o resultado de parte dos dois anos de meu envolvimento com a cinematografia desse cineasta que dirigiu inúmeros longas e curtas-metra-

35 Este capítulo é uma versão de parte da minha dissertação de mestrado, *Memória e experiência no cinema de Wim Wenders – evidências de um diálogo com a filosofia de Walter Benjamin: cenas para uma educação dos sentidos*, defendida em 2014, na linha de pesquisa Educação e Linguagens do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/Ufes), que contou com financiamento da Fapes.

36 No 8º Festival Internacional do Curta-Metragem da cidade de Oberhausen, ocorrido em 28 de fevereiro de 1962, 26 jovens cineastas mobilizaram-se, descontentes com o andamento do cinema na Alemanha Ocidental, e clamaram pelo Novo Cinema Alemão. Com a inundação de filmes estadunidenses, britânicos e franceses na parte ocidental da Alemanha, o desejo desses jovens cineastas era criar uma nova forma de filme alemão, que fosse livre das amarrações e imposições da indústria cinematográfica. Isto é, queriam a liberdade para discutir e praticar seus ideais intelectuais, a estrutura econômica para a produção e os rumos para o Novo Cinema, a fim de que pudessem reagir contra as bases econômicas da indústria cultural cinematográfica, fomentando um cinema representativo da totalidade dos interesses sociais, políticos e econômicos daquela geração. É nesse cenário que a morte do antigo cinema alemão é manifesta no anseio do novo cinema que se desvencilha do jugo da tradição.

gens, documentários e diversos outros trabalhos relacionados ao cinema.

Dessa forma, minha breve passagem pelo *set* de filmagens, período no qual tive chance de ter um contato direto com Wenders, assim como algumas correspondências trocadas com ele e também a pesquisa que realizei de uma parte considerável da sua cinematografia são tão somente os primeiros passos que me aproximam do significado histórico, social, estético, filosófico e educacional desse cineasta e da sua intrigante, vasta e densa obra.

A proposta deste capítulo é, então, expor o resultado de parte daquilo que foi o tempo de investimento dedicado aos estudos da cinematografia wendersiana. A hipótese que se lança considera que o cinema de Wenders se afasta do clichê típico do cinema *mainstream* de Hollywood. Isso acontece em função da narrativa estética e da estrutura de produção – roteiro, filmagem, montagem – adotadas pelo cineasta.

O cinema de Wenders pode ser considerado autoral por diversas razões, como: a liberdade de produção, que vai desde a elaboração do *script*, que geralmente é modificado no *set* de filmagem; a direção dos atores e atrizes, que são convidados a atuar desprovidos das pré-noções que prendem as personagens à estrutura do roteiro; os vazios/intervalos entre um plano sequência e outro, etc. Para tentar evidenciar um pouco essa suposição, tomo como objeto de análise o filme *Alice nas cidades*, a partir do qual também apresento algumas aproximações com os conceitos de experiência (Benjamin) e formação.

Wim Wenders e *Alice nas cidades*: o *road movie* como tendência formativa

Alice nas cidades (1974), quarto filme da carreira de Wim Wenders, foi efetivamente a primeira história³⁷ que ele escreveu. Foi também o primeiro da trilogia³⁸ que estabelece o gênero *road movies* (filmes de estrada) wen-

37 Wenders costuma dizer que, em geral, seus roteiros só servem para receber o apoio financeiro. Entre os anos de 1967 e 1970, ainda como estudante universitário, as produções wendersianas não tinham por base a história. Nos primeiros filmes de Wenders, a música era o elemento central para a construção de seu enredo.

38 Trilogia composta por: *Alice nas cidades* (1974), *Movimento em falso* (1975) e *No decurso do tempo* (1976).

dersiano. Além disso, é a obra em que o autor declara encontrar a sua própria voz no cinema (WENDERS, 2001, p. 95). O filme reúne os principais argumentos e temas que conferem autonomia à contribuição de Wenders ao novo cinema alemão: a) opera com o desconforto nostálgico e ao mesmo tempo ofuscante em face de uma realidade social que tende a dificultar a imaginação e ao mesmo tempo tornar difíceis as relações humanas, em especial o entendimento entre as pessoas; b) aborda a tentativa de compensação, ou mesmo reparação, da ordem social cuja danificação é reforçada e reproduzida pelos *media* hegemônicos por meio da “comunicação” unilateral; c) trata das relações deterioradas entre homem e mulher, da expatriação e de uma profunda relação entre sonho, escrita e viagem (BUCHKA, 1987).

No filme, Rüdiger Vogler³⁹ é o ator que interpreta o jornalista Philip Winter, de Munique. Por quatro semanas ele viaja por cidades dos Estados Unidos para escrever uma reportagem para uma revista alemã. A bordo de um automóvel Chrysler e tendo em mãos uma câmera Polaroid, Winter segue na direção sul do país. Ele transita e fotografa, de modo distante, tudo aquilo que poderia se apresentar como experiência e memória para a sua história encomendada.

Winter aparece já nas primeiras cenas. Wenders o põe a apreender as paisagens, as cidades e as pessoas por onde passa. O seu modo de fotografar revela o próprio isolamento e desconforto de uma viagem de imagens e sentidos vazios. No colecionismo de suas fotografias, Philip expõe o quanto a sua capacidade de se estabelecer no espaço-tempo de uma experiência (ressignificada e renovada) é frágil. Ele dirige por uma rodovia e, repentinamente, para. A câmera é o olho de Wenders sobre a ação de Philip. De repente, Winter pega a Polaroid e dispara contra aquilo que somente ele vê, tendo como filtro o para-brisa de seu carro. Anda mais um pouco e novamente para.

Na tela, não há a ação de Philip. No entanto, o espectador é convidado a ver, por si mesmo, aquilo que o protagonista apreende. A câmera e o olhar de Phil, do cineasta e do espectador conjugam-se em um sonoro *click* do

39 Rüdiger Vogler fez a primeira participação nos filmes de Wim Wenders em *O medo do goleiro diante do pênalti* (1972), também o primeiro filme a selar a parceria e amizade do cineasta Wenders com o escritor Peter Handke, autor do romance de mesmo nome, base para a obra fílmica. Em 1972, Vogler atuou em *A letra escarlata* e, no ano seguinte, em *Alice nas cidades*. Vogler é considerado por Wenders seu *alter ego* no cinema.

obturador da Polaroid do jornalista. Este, apesar de nômade, permanece na condição de imobilidade e torna-se espectador das paisagens fora do automóvel, em uma representação wendersiana da “dialética do sedentarismo e do nomadismo [...] menos como história da humanidade do que como história do homem isolado” (BUCHKA, 1987, p. 49).

O seu isolamento se rompe quando a narrativa é atravessada pela história da pequena Alice, interpretada por Yella Rottländer⁴⁰. O movimento que tal encontro produz na vida de ambos os personagens é a trama de todo o espaço dramático da obra filmica wendersiana. Em algum momento, como será apresentado mais à frente, Philip tem que retornar à Alemanha. Esse retorno é sugestivo e de alguma forma lembra o próprio movimento de Wenders, que foi aos Estados Unidos para compreender aquele país e sentiu a necessidade de retornar à sua terra. Nesse movimento de retorno, impulsionado pelo desejo de uma autorrealização (BUCHKA, 1987, p. 42) como escritor, Wenders observa que *Alice nas cidades*:

Está baseado nas experiências de minhas duas primeiras viagens aos Estados Unidos da América. A primeira vez que fui a Nova Iorque para apresentar o filme *O medo do goleiro diante do pênalti*, eu decidi permanecer dentro das grandes cidades. Voltei pela segunda vez sem nenhum motivo profissional. Nessa ocasião viajei de carro por três semanas, numa experiência solitária e assustadora. Os Estados Unidos tornaram-se um pesadelo, passados somente dez minutos após deixar Nova Iorque. É um país com uma uniformidade terrível. Meu sentimento atual é muito diferente, porque naquela época as minhas experiências foram um contraste dramático em relação aos meus sonhos de infância. Hoje, é uma realidade que não pode ser comparada senão com um fantasma (WENDERS apud BOUJUT, 2012, p. 60, tradução minha).

Philip Winter não consegue escrever o texto encomendado. Ele só consegue fazer fotografias. Com a Polaroid ele faz muitas fotografias. Em um diálogo ambientado em Nova Iorque, o editor da revista e chefe de Winter,

40 Yella Rottländer atuou pela primeira vez no filme *A letra escarlate* (1972) – adaptação do romance de 1850 de Nathaniel Hawthorne – como Pearl, a “filha do pecado” (BOUJUT, 2012, p. 56) de Hester Prynne, interpretada pela atriz Senta Berger.

interpretado por Ernest Boehm, questiona os motivos de o jornalista não ter conseguido apresentar, no prazo estipulado, a história encomendada. O único motivo apresentado, e que o impediu de escrever durante o seu tempo de viagem pelos Estados Unidos, é que as imagens vistas fazem algo acontecer que usurpa a sua capacidade de dialogar e criar para além do que já está escrito e/ou publicado.

Determinado a retornar para a Alemanha, e com o intuito de “fazer um caixa” para a sua viagem de volta, Philip vende o carro. O comprador pergunta se ele também quer vender a Polaroid, e ele recusa. Winter também solicita um adiantamento ao seu “chefe”. Com a negativa, ele recorre à ex-namorada e amiga, Angela (Edda Köchl), que também lhe nega o pedido. Ele resiste à ideia de retornar para a casa dos pais, na mesma região pela qual transitará com Alice em busca do lugar onde habita a sua vaga memória, fortalecida na desbotada fotografia da pequena casa de sua avó.

Alice não se lembra do nome da avó. O retrato de sua mãe, entre outras possibilidades, torna-se um documento afetivo e, ao mesmo tempo, uma memória presentificada da mãe ausente. Essas são evidências, por meio de duas fotografias, que nutrem Alice de uma capacidade de, no tempo presente da narrativa fílmica, reorganizar os diferentes fragmentos de histórias que compõem a sua memória. São as pequenas narrativas que propiciarão o movimento de Philip e Alice por entre as cidades alemãs.

Em entrevista a Wolfgang Schütte (1988), Wenders afirma que, desde Homero, a necessidade de contar histórias também significa o desejo de ouvir. Os textos são produzidos a partir desta relação: narrativa e escuta. Ele observa que existe uma necessidade de contextos, pois, a rigor, as pessoas têm pouca experiência do contextual. Para Wenders, é grande a necessidade de contar histórias porque isso requer um narrador e também remete à ideia de que ainda é possível intervir na própria vida. Por meio da narrativa, a história parece devolver um reconhecimento para aquele que narra. E é essa história que vem ao encontro de Philip Winter.

Na segunda parte do livro *The act of seeing: essays and conversations* (2001), Wenders publica “The truth of images”, uma entrevista concedida a Peter W. Jansen em 1989, na qual há indícios de temas que dialogam com *Alice nas cidades*. Do mesmo modo, na sétima parte, intitulada “Writing a screenplay is the worst: conversation with Rainer Nolden”, de 1988, é pos-

sível estabelecer pontes com o processo que envolve a criação e a escritura de uma história, no caso de Wenders, na produção de um roteiro fílmico e no modo de narrar a história.

Há um conjunto de afinidades e motivos que o levaram a ser diretor de cinema⁴¹. Razões que se conjugam em uma única linguagem: “Preciso dizer, eu penso que todas as coisas que eu gosto de fazer, como escrever, fazer fotografias e pintar, não penso que eu poderia ter conjugado todas elas de maneira melhor do que com a produção de filmes” (WENDERS, 2001, p. 324, tradução minha).

Se, para Wenders, escrita, imagem fotográfica e pintura são determinantes na criação de sua obra fílmica, ver a imagem e a história e pensá-las distinguem-se entre si. O conteúdo do pensamento é envolto por opiniões que se emitem em torno de determinada coisa, pessoa, cidade ou paisagem, e tal ato é, para ele, algo que o distancia da experiência pessoal. Afinal, “ver é mergulhar a mim mesmo no mundo, enquanto pensar é distanciar-me dele. Como um tipo de pessoa intuitiva, ver é o modo de receber impressões e de me expressar” (WENDERS, 2001, p. 326, tradução minha).

Assim, é possível compreender que a alegação de que *writing is the worst*⁴² (WENDERS, 2001, p. 475) possa ser, na verdade, uma busca por algo que ultrapasse a necessidade imediata da produção da escrita de roteiros, algo que não se estabeleça somente no âmbito de discurso pronto e fechado por um esquema excludente das intermitências do próprio ato de filmar. Desse modo, Wenders estabelece uma relação de distanciamento e estranhamento com a escrita instrumentalizada e utilitária; eleger a etapa anterior e posterior à escrita e à gravação de seus filmes como importantes para ele:

O que realmente gosto de fazer são os preparativos práticos: viajar para procurar locais e pessoas, tentar encontrar o meu filme, não por escrever, mas por uma espécie de precognição. Depois

41 Os primeiros filmes de Wim Wenders, seus curtas-metragens como estudante de cinema da University of Television and Film (HFF) de Munique, eram “Filmes feitos por um pintor que tentava pintar com a câmera” (WENDERS, 2001, p. 474, tradução minha).

42 “Escrever é o pior”. É relevante rever o modo pelo qual Wenders aborda a escrita em mais duas de suas obras fílmicas: *Movimento em falso* (1975) e *O estado das coisas* (1982).

disso, gosto de editar intensamente. Gravar – eu encontrei um diretor que diz que gosta disso. Eu até posso em algum momento chegar à excelência, mas é também verdadeiramente um trabalho pesado (WENDERS, 2001, p. 475, tradução minha).

Frente à escrita do filme (roteiro), ele sente o temor na iminência de perder-se e ao próprio filme. Afinal:

Praticamente todos os meus filmes, com exceção de *Hammett*, foram feitos com, devo dizer, um roteiro bastante aberto. Eu sempre mudo muitas coisas durante as filmagens, algumas vezes eu inventava a história à medida que seguíamos nas gravações, como em *No decurso do tempo*, *O estado de coisas* e *Um filme para Nick*. Então o que eu costumo temer é me perder e com isso perder o controle da coisa, muito mais do que pessoas levando-a para longe de mim (WENDERS, 2001, p. 475, tradução minha).

No capítulo “Film thieves: from a public discussion in Rome” (WENDERS, 2001), o cineasta Yasujiro Ozu é evocado por Wenders como base sólida e rica para o modo de pensar a escritura de uma história para o cinema. Sobre o filme *Tokyo story* (1953), Wenders comenta:

Peguei muitas coisas de filmes estadunidenses, por exemplo, mas nada “roubei” deste filme – Wenders refere-se ao filme *Tokyo Ga*. É mais fácil “roubar” dos ladrões, e Ozu não é ladrão. Você pode aprender com ele, mas não furtar coisas dele. A coisa mais importante que eu aprendi, com *Tokyo Ga*, e todos os outros da sua filmografia a que assisti, é a seguinte: a própria vida é a maior aventura possível para o cinema. Eu também aprendi que não faz sentido tentar forçar uma história em um filme. Aprendi com Ozu que você pode ter uma narrativa fílmica sem necessariamente ter um “enredo”. Você tem que acreditar nos personagens e dar-lhes autonomia para construir uma história considerando a si mesmos. Você não deve começar um filme com uma história em mente e, em seguida, procurar atores apropriados, você deve começar com os personagens e, em colaboração com eles, olhar para a sua história (WENDERS, 2001, p. 191, tradução minha).

O trabalho de Ozu é uma referência para Wenders. Um ponto importante interliga o fazer fílmico de Wenders à obra de Ozu: o modo como se estabelece a relação entre o ator, o diretor e o protagonista. Ao olhar para Ozu, Wenders enxerga o potencial da colaboração do ator para a construção da história e para o próprio processo de criação da narrativa fílmica. Portanto, começar com um ator e um personagem em um trabalho conjunto torna-se um ato de respeito ao ator, indivíduo que contribui e se compromete, ele mesmo, com o processo criativo no *set* de filmagens. É desse modo que Wenders considera: “O filme é o produto de um esforço conjunto para usar sua biografia na história. [...] Ele deve estar pronto para lançar-se aberto, colocando-se à minha mercê” (WENDERS, 2001, p. 192, tradução minha).

Wim Wenders se propõe à construção coletiva de sua obra. Em geral, ele sabe e determina o procedimento frente a esses personagens/atores e ao espaço por eles habitado. Ele tende a conhecê-los tão bem quanto os territórios das imagens. Entre atores e imagens, a construção da narrativa fílmica está sob a regência de Wenders. Sob suas lentes, a escritura do roteiro será construída por um conjunto de imagens e relações que se constituem por um esquema no qual o indivíduo e a imagem podem e devem “pensar por si mesmos”. A isso se configura a busca da autonomia de suas imagens, personagens e, por conseguinte, filmes.

No primeiro encontro entre Philip e Alice, a menina brinca na porta giratória do aeroporto e, quando menos percebe, Philip está envolto em um jogo infantil. O sorriso trocado com a pequena Alice é o primeiro visto e reconhecido da narrativa fílmica e na estrada do protagonista. Alice é o retrato de uma inocente liberdade. Philip identifica-se com essa liberdade, talvez por toda a heteronomia, própria do seu trabalho. Ao se encontrar com a infância, ele avista a condição primeira da sua existência ontológica: a condição de livre. No entanto, em seu desejo de escrever desamarrado do utilitarismo e da instrumentalização, ele encontra na brincadeira de Alice o movimento necessário para a sua vida, numa possível metáfora wendersiana à condição de seus protagonistas solitários: uma porta giratória; algo que lhe permita voltar ao lugar de origem a fim de “transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior”. Voltar a si mesmo (memória e identidade) para reorganizar a própria história.

Sem saber o que estava por vir ao ajudar a alemã Lisa Van Dam, mãe de Alice, a comprar passagens aéreas para a Alemanha, Philip vai ao encontro de um novo princípio de paridade cuja compreensão se dá na estrada, em sua pátria, e não mais em meio à solidão: agora ele tem Alice. Tanto Lisa quanto Philip vivem a mesma condição de estranhamento nos Estados Unidos e ambos desejam ser livres. Em dois anos, Lisa havia mudado de cidade por quatro vezes. Casada com Hans, ela está angustiada por querer voltar à sua pátria, tal como Philip. Ao pernoitarem juntos, Lisa acorda mais cedo do que Philip e Alice e, aparentemente, parte para ir ao encontro do marido, talvez para convencê-lo a voltarem para a Alemanha. E aqui ocorre o inesperado para Philip, pois, no horário marcado para se encontrarem, no topo do Empire States, a mãe de Alice não aparece e Philip torna-se o responsável por levar a menina até a casa da avó na Alemanha. Do momento do encontro, ao brincar com a porta giratória, até o momento de partir, muitas perguntas são feitas quanto à legitimidade do abandono pela mãe. A relação com o desconhecido, metaforicamente, girou em torno da “inconsciente ternura” (BUCHKA, 1987, p. 44) que se estabeleceu entre Alice e Philip.

Desde a tentativa de ajudar Alice a relembrar o nome da cidade de sua avó até o momento em que encontram a antiga casa retratada na fotografia que a menina guarda na bolsa, é possível mesmo afirmar que em *Alice nas cidades* (1974) a relação pai-filha aparece de forma ainda mais direta no instante que precede a confissão de Alice de que ela, desde o início, não tinha a menor ideia de onde seria a casa da avó. Enquanto saboreia um sorvete, Alice revela o que para Philip é inadmissível: ver-se envolvido. Contudo, apesar de sua consternação, sua única reação faz parte da alternância de imagens refletidas que ocorrem em sua viagem pela Alemanha. A primeira vez ocorre quando Alice tenta travar um diálogo com Philip. Sem sucesso, visto que Philip não sabe o que pode contar, Alice toma a câmera Polaroid de dentro da bolsa do jornalista e fotografa o rosto dele com a intenção de registrar a sua existência – “Pelo menos saberá como você é” (51min15s). Durante os segundos que antecedem a aparição da imagem no papel fotográfico da polaroide, tanto a imagem da menina como a do adulto fundem-se em um mesmo espaço/enquadramento do papel. Aqui, Wenders funde a imagem do adulto e da infância em um jogo representa-

tivo que, em Benjamin, seria a ruptura com o lugar de domínio da experiência da tábula rasa da infância. Além disso, Wenders imprime à imagem do adulto as digitais da infância, lugar onde as imagens e as histórias são carregadas de sentidos de verdade, muito mais do que no adulto. O fato de Philip percorrer a Alemanha à procura de sua história, motivado pela busca do lugar de origem, da pátria de Alice, traça a necessidade de admitir que a própria identidade e memória estão fragilizadas. Portanto, a infância em fusão com a imagem do adulto recria o espaço imagético da descoberta de si mesmo no outro e a descoberta de si para si mesmo. Imagens refletidas tornam-se imagens dialéticas:

P. W. Jansen: Para sua geração de cineastas da Alemanha, não existe qualquer pensamento tradicional, existe? Não há país. E isso não é apenas um tema para você, pessoalmente, é um tema em seus filmes. Estou impressionado pela forma como muitas vezes, nos seus filmes, você é motivado por um pai à procura do filho ou uma criança à procura do pai, e, enquanto todos os outros tipos de relacionamentos são inexistentes ou têm defeito, eu tenho a impressão de que a relação entre pai e criança em seus filmes é sempre iluminada por algum otimismo. É isso mesmo?

Wenders: Sim, eu tenho certeza de que é. Talvez não apenas a relação pai-filho, mas a relação que uma criança pode ter com o mundo, incluindo, por exemplo, o pai. Como eu vejo as crianças como modelos para ver e pensar e sentir, talvez eu também os veja como modelos para sustentar relações.

P. W. Jansen: Sobre o tema das crianças em seus filmes, são tentativas de sua parte para lançar luz sobre sua própria infância também?

Wenders: Definitivamente, definitivamente. Entende-se hoje em dia que é na infância que a maior parte de nossa personalidade é formada, e que as histórias, sonhos e sensibilidade formam-se em seguida, também. E quase todas as pessoas que conheço que escrevem, pintam ou fazem música estão recorrendo a esses fundos. A questão é: como você chega a eles? E o quanto você finge que pode obter para eles, e transformar sua infância em uma mercadoria? Isso acontece, eu sei de muitos exemplos (WENDERS, 2001, p. 325, tradução minha).

No trem de superfície, Alice e Philip “rodam” pela cidade de Wuppertal. Dão voltas e passam pelo mesmo lugar várias vezes, até anoitecer. No dia seguinte retomam a procura pelos lugares “esquecidos” da memória de Alice em Wuppertal. Sem reconhecer a casa de sua avó, Alice chora enquanto Philip, ao mesmo tempo em que a obriga a parar de chorar, logo a incentiva a não desistir de encontrar a avó. Antes de dormir, ela pede para Phil contar uma história para ela, ao que ele responde bruscamente e, mais uma vez, se arrepende e começa a contar-lhe uma pequena narrativa de fragmentos, reminiscências da história que permeia a memória dos dois viajantes. Retomando Saramago – “A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam” –, um ciclo de aproximação e reconhecimento de si mesmo e da própria vida parece renascer em Philip. A viagem física empreendida sem sucesso por Wuppertal termina com a renovação tanto de Phil quanto de Alice, em suas relações.

A segunda vez em que a imagem se reflete é justamente o momento da reação de Philip frente ao esquecimento (ou mesmo omissão) de Alice, que revela que a avó nunca morou em Wuppertal. A memória do tempo passado junto à avó – de cujo nome não se lembra – é vaga, ofuscada e fugidia. No entanto, surge em um instante de seu transitar pelas cidades. Antes, porém, Wenders ambienta o espaço de tensão da cena ao inserir, na sorveteria, o espaço sonoro do *blues-rock* “On the road again” (1968), da banda Canned Heat. A letra da canção que segue como fundo musical durante um curto diálogo – “Bem, estou tão cansado de chorar, mas estou na estrada mais uma vez” – aparece entre o silêncio de Philip e Alice.

Um menino é o responsável pela escolha musical. É ele também quem ouve a canção enquanto toma um sorvete ao lado do *jukebox* (seria o menino uma representação simbólica do próprio Wenders, em sua infância, posto em cena?). A música antecipa a ação entre Philip e Alice. Com o plano aberto e a câmera fixa, esse momento é marcado pelo ritmo intenso do som psicodélico das cordas da *tambura* que gera a frequência de movimentos do pé do menino e determina um campo visual para o tempo musical. Essa paisagem sonora, criada por Wenders após os seus personagens vagarem a esmo pela cidade de Wuppertal, é o espaço adequado à fala de Alice: “Minha avó nunca morou em Wuppertal” (*Alice nas cidades*, 1h15min).

(Silêncio. Phil se levanta e vai ao banheiro).

Phil: Por que não me disse isso antes? Acha que gosto de ficar passeando de carro à toa com menininhas enquanto gasto cada centavo que tenho? Tenho coisas melhores para fazer.

Alice: Eu te disse que queria ficar em Amsterdã. O que tem para fazer? Você só rabisca em seu livrinho.

Phil: Vou te levar à polícia. Lá eles te ajudarão mais que eu.

1h19min: (Na polícia Phil deixa Alice. Sai para a rua e vê um cartaz do show do Chuck Berry. Ele bebe uma Coca-Cola enquanto assiste ao show. Após o show ele volta para o hotel. Quando para o carro em frente ao hotel, Alice aparece. Ela havia fugido da delegacia).

Alice: Agora eu sei onde mora a vovó. Sim. Um policial veio me buscar, mas fiquei do outro lado da rua. A comida da delegacia era ruim demais. Quando o policial estava me interrogando me lembrei de que mamãe e eu vivíamos em Wuppertal quando eu era pequena. Não a minha avó. O policial comprovou, e eu tinha razão. E o nome da mamãe não era Van Dam, era Kreuzer. Daí eu lembrei e contei ao policial que sempre íamos de trem visitar a vovó. Não podia ser longe, porque sempre voltávamos na mesma noite. E, quando a vovó lia pra mim, as páginas se sujavam quando ela as passava porque as cinzas de carvão entravam pela janela. Então, o policial me falou que a vovó vivia no distrito de Ruhr.

1h26min: (Parada para o café da manhã em um local de que se avista toda a cidade. Após a conversa eles partem. Alice conversa com Phil e acaba descobrindo que Ruhr também fez parte da infância de Phil, por ser o local onde ele estudara. Há muito tempo ele não voltava ali. Eles perguntam, mostram a foto. Alice lamenta a demolição das lindas casinhas. Os lugares vazios são “terrenos vazios, parecem tumbas. Casas-tumbas”).

Alice: Não te mostrei a foto?

Phil: Que foto?

Alice: Não mostrei à polícia, acabei me esquecendo dela.

Phil: Isso torna as coisas mais fáceis.

Alice: Naturalmente.

1h31min: No carro.

Alice: Aonde vamos primeiro? Oberhausen ou Gelsenkirchen?

Phil: Primeiro, a Oberhausen.

(ALICE..., 1974, tradução minha)

Após esse “conflito”, dirigem-se para Oberhausen. Não é à revelia que a cidade é interposta no destino da antiga casa da avó de Alice. Cabe lembrar que Oberhausen, além de ser o lugar da infância de Wenders, também é o lugar do nascimento do Novo Cinema Alemão. Tais referências tornam-se mais uma evidência da necessidade de localizar-se no espaço-tempo da narrativa fílmica e recorrer às próprias memórias e experiências. Esse é o modo de narrar wendersiano. A história fílmica é expressão da conjunção da sua memória e da sua experiência no espaço-tempo da imagem.

Wenders dilui cânones do fazer fílmico e se posiciona como cineasta representativo do cinema autoral, em particular porque seus filmes não pretendem ser cópia fiel da realidade. Em alguns de seus *road movies*, há elementos que, aos olhos desavisados do espectador formatado com a lógica do *mainstream*, a rigor, expressam seu registro. Ou seja:

1) Na estrada, a câmera colocada à frente do para-brisa do automóvel evidencia a presença da equipe no reflexo de suas imagens sobre o vidro. (Outro exemplo ocorre em *No decurso do tempo*.) Do mesmo modo, as sombras projetadas sobre o carro de Philip não são escondidas por jogos de iluminação e/ou efeitos visuais e de montagem. Elas revelam a equipe de filmagens com seus equipamentos. A câmera também revela o próprio cineasta não mais como uma imagem projetada ou refletida sobre a superfície de um carro ou uma revelação fotográfica, mas ele mesmo atuando como figurante em *Alice* (tal como ocorre em *No decurso do tempo*, 1976), como uma testemunha do curso da narrativa que segue a dimensão crítica, política e social nos momentos em que os protagonistas vivem alguma crise. Em *Alice*, isso ocorre quando Philip se sente esgotado das muitas imagens e decide deixar o Sul em direção a Nova Iorque. A partir desse ponto, o personagem retoma a estrada para, enfim, retornar à Alemanha. Portanto, a câmera de Wenders não oculta que o filme é uma produção humana; não se afirma como estética naturalista da linguagem cinematográfica produzida pela indústria.

2) A câmera na lateral do carro apresenta, pelo menos, três imagens. A primeira é a imagem que passa pela janela do carro apresentando a cidade aos olhos de Philip e Alice. Tudo o que está no primeiro plano, o amontoado de objetos, pessoas e imagens passa tão rapidamente diante da objetiva da câmera – quase impossível de ser captado pelos olhos desavi-

sados – quanto é fugaz a possibilidade de experimentar esses componentes. São imagens que causam desconforto e saturam o olhar; apresentam o transitório e afetam; formam um modo de olhar próprio dos homens na modernidade. Nelas, Philip não encontra sentido e Alice não encontra o próprio lugar que guarda na memória. Em *Alice*, diante da inflação de imagens no primeiro plano dos caminhos percorridos pelo carro de Philip nos Estados Unidos da América, o foco – ou a falta dele – parece destacar o sentido maior da lógica da produção em massa: o lucro.

A segunda imagem em cena elimina o primeiro plano composto por elementos sufocantes à percepção e os desloca para um segundo plano. Assim, o cineasta compõe o olhar sobre algo que necessita ser observado com nitidez e proximidade suficiente para que ocorra o processo de reconhecimento e/ou estranhamento. E isso acontece em diferentes momentos da narrativa fílmica em *Alice*, por exemplo, quando Wenders coloca em cena o menino que anda de bicicleta e, ao mesmo tempo, segue com o olhar e em velocidade o deslocamento do carro de Philip. Alice vê o menino (que também dirige o olhar para ela) e o acompanha, talvez por saudade de uma infância da qual ela ainda faz parte.

A terceira imagem que se apresenta é uma marca wendersiana: as paisagens. A profundidade de campo fora deslocada para o terceiro plano e lá é possível observar o espaço-tempo que respira, que favorece a contemplação. Nesse tipo de composição o tempo da paisagem permanece na medida em que a câmera se mantém distante. Ver a distância, no sentido de não imergir na realidade, realmente não é algo com o que Wenders deseja compor as suas imagens. No entanto, a revelação da necessária distância entre homem e realidade parece ser traduzida pelo vazio das paisagens, cuja imensidão torna-se o espaço de preenchimento e constituição de histórias por parte do espectador.

3) A câmera voltada para trás: diante da busca por um “não lugar” a que Alice se permite deslocar com Philip, a personagem é transferida de sua posição à frente do carro – simbolicamente o lugar do desejo de seguir – para o banco traseiro. De lá, a câmera capta as imagens de um passado territorial das cidades e de Alice, um olhar para trás, revendo a velha fotografia da casa da avó e capturando tudo que relampeje no instante do trabalho da memória. Em contraposição, a câmera que filma a estrada adiante, de dentro de diferentes meios de transporte, concede a Philip e Alice a viabilidade

da reconfiguração e reconstrução das experiências e memórias futuras dos personagens. No momento do reconhecimento da casa da avó, retratada na antiga fotografia, Wenders posiciona a câmera para trás, em sentido contrário ao movimento do carro, e é para trás que Alice olha atentamente, procurando reconhecer-se no tempo e no espaço das ruas da cidade.

Em *The logic of images* (2001), Wenders especifica seu “fazer cinema” primordialmente como forma.

Um filme deve ter uma forma, caso contrário, ele não diz nada. “Forma” é algo visual, não intelectual. Quando eu estou fazendo um filme, eu olho muito, e penso muito pouco. Você pensa depois, durante a edição, não enquanto você está gravando (WENDERS, 2001, p. 191, tradução minha).

O que faz com que *Alice nas cidades* seja aclamado pela crítica como *cult*, arte ou cinema de autor parece ser a conexão entre o filme e os espectadores. Para Wenders, essa conectividade decorre da necessidade de satisfazer algo que o público busca não em uma produção *quasi-industrial*, “mas de uma maneira pessoal, íntima [...]. Um filme *cult*, por definição, é um filme que tem encontrado uma audiência – não aquele que foi feito para uma audiência” (WENDERS, 2001, p. 476, tradução minha).

Os objetivos e a destinação que impulsionam a escritura e a criação da obra fílmica têm em comum o espectador. Este está diante de um texto cuja estética expressa o próprio modo de ver e pensar o mundo do cineasta. O modo pelo qual Wenders organiza as imagens e os elementos sonoros na narrativa é determinado na montagem. No entanto, cada imagem e som deve existir na sequência fílmica, e é isso que permite contar a história. A narrativa fílmica é uma sequência de imagens e sons que determinam a história.

As histórias são manipuladas do início ao fim e nelas reside o espaço para o mentir (WENDERS, 2001, p. 327). Já as imagens seriam muito mais verdadeiras; caso sejam vistas por uma grande quantidade de crianças, contêm verdades possíveis. Wenders reforça o quanto a história da Alemanha e o cinema estadunidense conhecem bem os processos de manipulação da imagem, mas, ainda assim, considera as imagens mais verdadeiras do que as histórias.

Em *Alice nas cidades* uma constelação de ideias emerge da memória e da experiência de Wim Wenders. Ideias que convergem e expressam sua

maturidade e aprofundamento em estudos, análises e experimentações de cunho estético, filosófico e histórico por ele empreendidos ainda antes de seu primeiro ano no curso de cinema. De maneira autônoma e autoral, os temas e motivos que marcam estética e historicamente seu nome no Novo Cinema Alemão estão inscritos nesse filme.

Writing is fear: a relação entre escrita-narrativa e a pobreza da experiência

Ao não conseguir escrever a história encomendada, o personagem Philip Winter, de *Alice nas cidades*, parece encarnar uma observação de Wenders (1991, p. 86), segundo a qual: “Escrever é temer: um roteiro, um artigo, uma carta, é sempre o mesmo, as palavras são inevitavelmente atraídas, parecem ser de sua própria natureza”. O fato de Winter não conseguir escrever/narrar a história revela algo próprio do *Zeitgeist* de uma sociedade cujos indivíduos têm cada vez mais dificuldades de intercambiar/narrar experiências, tal como sugerido por Benjamin (2012) no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

Benjamin (2012) destaca a diferença entre a narrativa que se vincula ao contexto pré-moderno e aquela que se faz na modernidade. Nesta, a tendência é a ocorrência de uma exacerbação do individualismo e também “desorientação” moral das formas – romance moderno, *short story*, jornal – propriamente modernas, cultas e urbanas de narrativa. Benjamin não defende nenhum retorno, mas um diálogo com a tradição. Ele observa que a desorientação não ocorria na pré-modernidade, momento no qual o narrador ainda estava envolvido com a *memória coletiva* (*Erfahrung*) por meio de uma oralidade com funções pedagógico-formativas.

No caso do cinema de Wenders, ele dialoga com a tradição ao mesmo tempo em que se liga ao que é atual em termos de avanços tecnológicos no campo do audiovisual. Essa relação pode ser exemplificada no seu colóquio com o cinema de Michelangelo Antonioni, especificamente no otimismo que este cineasta expressava com relação às novas tecnologias e o futuro do cinema.

Mesmo que este não tenha sido o objetivo de Wenders, *Alice nas cidades* é um filme que pode ser “lido” como ensaio fílmico cujo argumento faz par com a reflexão benjaminiana sobre o narrador. Para Benjamin, com o

passar do tempo e a chegada dos tempos modernos, a capacidade de contar histórias aos poucos desaparece. Tal faculdade, para Walter Benjamin, parecia ser inalienável, e talvez seja essa constatação que acarreta a sua decepção e a sua melancolia (ou pelo menos parte delas). Em seu ensaio, ele critica a pobreza do narrador moderno, pois, segundo ele, “é cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção” (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Como visto, em *Alice nas cidades*, Philip Winter é um jornalista incumbido de escrever uma história, mas sua dificuldade para narrar o faz recorrer à imagem. Não por acaso, em “O narrador”, Benjamin (2012) sustenta a ideia de que a informação (jornalismo) tende a liquidar com a narrativa “artesanal” de comunicação que não sobrevive aos avanços da modernidade. Ele denuncia as incongruências não conciliáveis entre a narrativa e a informação. Naquela ainda existe a possibilidade da reflexão, do espantar-se, e a narrativa dificilmente se esvai. A informação, por sua vez, é fugaz. Sua validade reduz-se ao tempo de novidade. Para Benjamin, a *short story* comprova a denúncia da fugacidade do mundo atual. Ela pode ser definida como abreviatura da narrativa, encurtamento necessário diante da dinâmica do mundo moderno.

Todavia, será que Wenders, com *Alice nas cidades*, e Benjamin, com “O narrador”, são nostálgicos com relação à tradição ou pretendem apenas estabelecer algum contraponto entre tradição e modernidade? Há um paralelo entre o filme e a reflexão de Benjamin. Para este, a tradição perdida compartilhava, por meio da palavra transmitida de pai para filho, a continuidade e a temporalidade das sociedades artesanais. Nestas, havia a contraposição com o tempo deslocado e fragmentado do trabalho sob o capitalismo moderno. É nesse contexto de diluição do tempo de trabalho, não mais concentrado nas mãos do produtor direto, que se percebe o dano na *Bildung* (formação). Dano que se expressa na impossibilidade de escutar, de narrar e seguir a história e as histórias comuns compartilhadas na coletividade. Não por acaso, Benjamin afirma que, na modernidade capitalista, se perde a orientação prática, restando apenas uma espécie de desorientação, ou seja, a incapacidade de dar e receber conselhos.

Na estética narrativa dos filmes de Wenders, o tempo da imagem permite ao espectador demorar-se nas cenas que exploram o vazio das cidades,

simbolizado tanto nas locações externas como na forma como ele expõe os conflitos existenciais das personagens. Por isso, a primeira percepção que atravessa a escrita deste ensaio faz-me reportar ao fragmento escrito por Wenders (1991) em carta enviada aos editores Alain Bergala e Serge Toubiana, por ocasião do editorial da 40ª edição da revista *Cahiers du Cinéma*. Nessa carta, ele expõe brevemente o sentimento que o toma diante do processo da produção textual: uma atividade criadora que compreende a condição intersubjetiva do sujeito para com a existência na linguagem e no dialogismo. Curiosamente, Wenders manifesta esse mesmo temor frente à tarefa da escrita em alguns de seus filmes.

O temor pode ser tanto a necessidade do cineasta de expor as ruínas existenciais da Alemanha, que saiu arruinada da Segunda Guerra Mundial, quanto o sentimento de desorientação das personagens que vagam pelas estradas, aludindo à situação em que se encontrava o país. Em *Alice nas cidades*, Wenders evidencia o vazio e a ausência de relações, as quais Phil Winter não consegue estabelecer com os lugares e pessoas que encontra no seu percurso, ao longo da estrada. Ele parece perder suas referências. Sua identidade é abalada por relações que se estabeleceram no universo de efemeridades, que podem ser resumidas nos seguintes indícios: a) a brevidade da imagem revelada por sua câmera Polaróide, equipamento que não permite prolongar a vida útil da fotografia revelada; b) a presença de uma estação de “rádio horrorosa” e de uma “TV desumana”; c) o vazio nas paisagens e um tempo que parece não dialogar com o passado.

Apesar de Winter viajar pelos Estados Unidos, ele não encontra o lugar da experiência em suas paisagens e relações. Wenders, então, desloca-o para “algo que brilha na infância de cada um, e onde ninguém jamais esteve: pátria” (BLOCH apud BUCHKA, 1987, p. 27). O sentido que Wenders atribui ao temor da escrita vincula-se ao medo que envolve a partida para o desconhecido, para o lugar ermo, para a descoberta de si mesmo por meio das experiências da memória que, no caso de Philip, se encontra no movimento de retorno à Alemanha. Ele faz contato com o tempo para a criação de sua história no deslocamento físico por entre as cidades e seus habitantes, lugares das lembranças, do esquecimento e da escritura do novo.

Essa é uma das principais marcas das personagens “criadas” por Wenders, pois todos “sofrem uma estranha atração pelo lugar da infância”, que de algu-

ma forma também alude à ideia de pátria, cujo conceito dialético, desenvolvido por Wenders em seus filmes, expressa o paradoxo que envolve o próprio lugar da infância que ele adentra para penetrar intensamente na “herança infeliz dos filhos da guerra” (BUCHKA, 1987, p. 27), na Alemanha.

Esse desejo de Wenders de tematizar e lançar um olhar diferente para a ideia de pátria talvez tenha a ver com o fato de a Alemanha, durante gerações, ter insistido em explorar o sentimento patriótico atrelado a uma perspectiva nacionalista que quase sempre a levou ao xenofobismo. Nesse sentido, suas personagens parecem desejar reencontrar-se na pátria entendida como lugar permeado de inúmeros sentimentos contraditórios: lugar de saudade, de segurança, de esperanças, de liberdade, e também de barreiras, de medos, vazios e desorientação. Como ele próprio, Wenders lança suas personagens na estrada para libertá-las das amarras do “sempre igual” (*Immer Gleich*) da existência.

Road movie, Erfahrung (experiência) e Bildung (formação)

Em geral, pode-se afirmar que os *road movies* – filmes de estrada – de Wenders, e *Alice nas cidades*, em particular, podem também ser analisados pela mediação do conceito de *experiência* (*Erfahrung*), tal como definido por Benjamin. Esse conceito tem a ver com o verbo alemão *Fahren* (viajar). *Erfahrung* diz respeito àquele que viaja e, ao fazê-lo, tem condições de se transformar, pois, quando o viajante se permite, se sente impelido a experimentar e ter vivências genuínas que o fazem repensar seu lugar na totalidade social e o sentido da própria existência. A experiência autêntica, propiciada pela viagem, acontece no momento do retorno, no qual a aprendizagem se revela na narrativa da experiência.

Na realidade, trata-se de uma tríade combinatória: ler-sentir-narrar. Narrar, aqui, tem o sentido de escrever, contar. É o que Benjamin observa: quando, em um grupo, se pede a alguém para narrar alguma coisa, quase de imediato o embaraço se generaliza, “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1996, p. 98). O sentido de experiência (*Erfahrung*) tem a ver com a ideia de tradição que se expressa na vida

privada e na coletiva (BENJAMIN, 1996), que se insere em uma temporalidade que no caminhar da história é compartilhada por várias gerações.

O personagem Philip Winter parece expressar uma angústia muito própria de Wenders, que, assim como Benjamin, está preocupado com a perda da capacidade dos indivíduos de lerem-sentirem-narrarem: compartilharem histórias. Como visto, para Benjamin, nas comunidades artesanais ainda era possível garantir a transmissão das memórias, das palavras e dos costumes. Portanto, ler-sentir-narrar tem a ver com a aprendizagem por meio da experiência formativa, que, como será abordado mais à frente, tem a ver com a ideia de *Bildung* (formação).

Phil Winter parece desejar encontrar o sentido da própria existência. E, numa sociedade em que os adultos perderam a capacidade de narrar, ele é guiado por uma criança: Alice (a infância, a criança). Assim como os alemães dos pós-guerras, em especial depois da Segunda Guerra Mundial, Winter precisa romper com o processo que o conduz à depressão. Para tanto, mesmo com resistência e inconscientemente, ele percebe que Alice lhe resgata o sentido da infância, que o conduz à possível reconciliação com sua criança interior. É como se Wenders dissesse que a Alemanha só poderia romper com suas ruínas morais e existenciais saindo do estágio de depressão e desorientação, por meio do resgate do sentido primeiro da existência, experimentado na infância.

O instante de “paralisa” que impede Winter de ler (a realidade) e escrever/narrar sua viagem pelos Estados Unidos acaba tendo como ponto de superação e transformação seu fortuito encontro com a menina Alice. O que significa um jornalista que não consegue narrar? Por que não o faz e por que recorre à imagem, em vez de à palavra escrita? A angústia de Winter é a angústia do homem moderno. Nas sociedades pré-capitalistas, a valorização das narrativas orais contribuía para a e, de certa forma, estava na base da constituição da subjetividade. Estas integravam o processo de rememoração, ou seja, o passado era retomado quase como elemento salvador; caso contrário, transformava-se em silêncio e esquecimento.

Por isso, Benjamin contextualizou o florescimento da narrativa em um meio onde o trabalho era artesanal. No contexto pré-capitalista, o tempo fluía assentado na eternidade. Ou seja, as noções de tempo e de espaço não estavam atreladas à lógica frenética da dinâmica das forças produtivas ca-

pitalistas, e sim à noção de eternidade. Benjamin (2012) afirma que, nessas sociedades, a produção material se dava em meio a um ritmo de trabalho manual que permitia tanto ao narrador quanto ao ouvinte alcançar um ponto de distensão psíquica comparável à distensão física proporcionada pelo sono. Esse ponto de distensão psíquica seria o tédio. O tédio seria fundamental para a transmissão das experiências por meio das narrativas orais, constituindo-se como “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 2012, p. 204).

As pessoas pensam frequentemente que estas personagens que vão a “lugar nenhum” perdem alguma coisa. Que lhes falta alguma coisa, uma vez que não têm um lugar para onde possam ir. O caso é exatamente o contrário: estas pessoas têm a felicidade de não terem que ir a lugar nenhum. Isto significa, para mim, também uma grande liberdade: continuar a andar, sem saber para onde (WENDERS apud ÁZARA, 2010, p. 5).

Assim, “a pequena ponta deste *iceberg*” (BENJAMIN, 2012, p. 118) que se apresenta ao observador é envolta nas inúmeras palavras e imagens que possivelmente nunca serão lidas, pois permanecem “aprisionadas para sempre abaixo da superfície” em uma “poderosa massa submarina”.

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina inconscientemente (BENJAMIN, 2012, p. 118).

Ao tratar das semelhanças engendradas por meio da percepção e da linguagem, Benjamin destaca que, no universo perceptível do homem moderno, a *mimesis* se distanciou da clarividência mágica e mitológica dos povos primitivos. Na modernidade, a capacidade de produzir semelhanças tornou-se tanto um processo consciente como inconsciente. A fragilidade e o enfraquecimento da capacidade mimética dão-se paralelamente às mudanças que, no mundo capitalista, incidem sobre a percepção e a produção de semelhanças. Nesse pequeno texto, que precede “Experiência e pobreza”, também de 1933, Benjamin (2012, p. 120) apon-

ta para uma possível extinção ou transformação da faculdade mimética, e, por consequência, configurações sensíveis – “a esfera mais familiar da semelhança” – sofrem mudanças. Nesse ensaio, a escrita e a linguagem oral são tomadas como “arquivo de semelhanças, de correspondências não sensíveis” (2012, p. 121) ou extrassensíveis.

Em outras palavras, Benjamin (2012, p. 117) atenta para o modo como a modernidade capitalista altera a “dimensão mágica” dos acontecimentos e rompe com a ideia de “gênio mimético”⁴³. Ele também se afasta da filosofia romântica da genialidade e considera que, somente por uma dimensão semi-ótica e comunicativa da linguagem, a leitura de correspondências sensíveis e não sensíveis (ou extrassensíveis) dos seres humanos se estabelece. Assim, cabe analisar o quanto o arquivo de semelhanças, inscrito em um texto (literário e/ou audiovisual) é dotado de correspondências que possibilitam a experiência autêntica e visa o esclarecimento e a dialética entre o leitor e o texto.

Em *Alice nas cidades* é possível traçar pontes entre o personagem Philip e o sentido apregoado por Benjamin em torno da reconfiguração da sensibilidade. Philip Winter é também aquele que busca, em meio à vida cotidiana da modernidade, achar-se como escritor de algo que foge à realidade embrutecida e inumana, tal como o choque. É que, diante da necessidade de construção de um texto que atenda a demanda de seu trabalho, Philip está impossibilitado de ir além de um utilitarismo das palavras e das imagens. A sua capacidade de construção narrativa de uma história em solo estadunidense apresenta-se sempre da mesma forma, do mesmo modo, isto é, igual a tudo que já se fez.

Como sinalizado, em vez da narrativa escrita, Winter recorre à narrativa imagética. Pela reprodução de fotografias feitas com uma câmera polaroide, Wenders alude à ideia de que a imagem, na sociedade contemporânea, dominada pelos *media* hegemônicos, tende a ser tão fugaz em

43 “Devemos contar fundamentalmente com o fato de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para um manejo de uma semelhança preexistente. Essa imitabilidade pelo homem, isto é, a faculdade mimética que este possui, deve ser considerada, por hora, como a única instância capaz de conferir à astrologia o seu caráter experimental (*Erfahrungcharakter*). Se, porém, o gênio mimético for efetivamente uma força determinante na vida dos antigos, eles não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude deste dom, concebido sobretudo como um ajustamento perfeito à ordem cósmica” (BENJAMIN, 2012, p. 119).

sua aparição quanto em sua destruição e desaparecimento como registro no papel. Na polaroide, o tempo de existência da revelação no papel fotográfico é muito menor com o processo de fixação e revelação da luz do que aquele que se dá sobre a película filmica. Quanto a isso, retomo duas cenas dos filmes *Alice nas cidades* e *O estado das coisas* (1982). Nelas, o sentido de inacabamento é reforçado pela condição de subordinação que não se deposita na condição da existência da imagem e do texto, pois as suas determinações perpassam pela formação sensível daquele que lê e dialoga com a experiência e a memória de seu tempo.

Essa fugacidade da imagem, acertadamente tratada pela narrativa fílmica de Wenders, faz par com a ideia de perda da capacidade de narrar, bem como com o empobrecimento da experiência formativa. Winter representa o indivíduo moderno, debilitado na capacidade de produzir uma imagem autônoma de si mesmo – *Bildung*.

É por meio da experiência (*Erfahrung*) autêntica que é possível consolidar a formação genuína. Em outros termos, o conceito de *Bildung* é consequência da *Erfahrung*. A experiência autêntica tende a propiciar uma formação capaz de permitir que o sujeito crie uma imagem de si mesmo. Em vez de apenas absorver histórias e narrativas prontas, formatadas pela indústria cultural, o indivíduo tem condições de romper com o véu ideológico que lhe dificulta compreender a própria existência e a história da tradição cultural da qual faz parte. Diante de situações tão adversas, Benjamin destaca que,

[...] aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva dos meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Assim, as narrativas que daí surgem tendem a se apresentar como vivências isoladas (*Erlebnis*) de histórias, episódios particulares que não fortalecem a memória comum e a experiência coletiva.

Em vez de os homens se revigorarem por meio de “palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel” (BENJAMIN, 1994, p. 114), a “partilha de experiência” é cada vez mais empobrecida e danificada. Mesmo que transmita a sensação de agregação e coletividade, reduz-se a

momentos nos quais se descrevem as situações de um trabalho que não se sabe. O fazer tácito domina a cena do homem moderno, que sabe como se fez, mas é incapaz de dizer por que se faz dessa, e não de outra forma.

Como visto, questionado pelo editor do jornal sobre o porquê de não ter conseguido escrever, Winter responde: “Dirigindo pela América, as imagens que você vê fazem algo acontecer. A razão pela qual tirei tantas fotos faz parte da história. Não posso explicar ainda” (16min45s). Em outro momento, Philip vai à procura de Angela, amiga estrangeira que mora em Nova Iorque. No diálogo, ele fala de sua condição de viajante sem destino, imerso em uma profunda crise de referências e de identidade.

Philip: Fiz a maior bagunça. Foi uma viagem horrível. Assim que você sai de Nova Iorque, nada muda. Tudo é igual. Não se pode pensar em nada nem que as coisas poderiam mudar. Perdi completamente as referências. Pensei que poderia continuar assim para sempre. Algumas noites, eu estava certo de que voltaria na manhã seguinte. Mas então seguia em frente ouvindo esta rádio horrorosa. À noite, no hotel, que não era diferente dos outros, via esta TV desumana. Não tinha contato com o mundo.

Angela: Você fez isso há muito tempo. Não é preciso viajar pela América [Estados Unidos] para isso. Perdeu o rumo quando perdeu seu sentido de identidade. E isso aconteceu há muito tempo. Por isso precisa sempre de provas, provas de que ainda existe. Suas histórias e suas experiências, você as trata como ovos crus. Como se apenas você provasse das coisas. Por isso fica tirando essas fotos. Para provar depois que foi você quem realmente viu algo. Por isso veio. Assim alguém te escutaria e às suas histórias que você realmente conta a si mesmo. Como se só a fuga não fosse suficiente.

Philip: É verdade. As polaroides são uma espécie de prova. Esperando que uma foto apareça, já me senti várias vezes inquieto. Não podia esperar para comparar a foto com a realidade. Mas compará-las não me acalmava. As fotos nunca pegam a realidade. Continuei como se estivesse possuído (ALICE..., 1974, tradução minha).

Que verdade é essa? Que realidade é essa? Winter tipifica o indivíduo solitário e incapaz de contato com a realidade não mediado pela imagem.

[...] Uma das piores doenças da nossa civilização, expostos a tal inflação de imagens. [...] Cada um de nós está exposto diariamente a tal overdose de imagens que parece quase anacrônico dizer como eu disse: imagens têm o potencial de verdade. Claro que, com a inflação de imagens, cada uma tem de conter menos verdade (WENDERS, 2001, p. 327, tradução minha).

Isso, de certa forma, remete à própria constituição da reificação sob o modo de produção capitalista. Este, alimentado pela indústria cultural, tende a reproduzir o mundo do trabalho alienado, que dificulta a produção de uma formação (*Bildung*) cultural, em particular no âmbito da percepção dos sentidos – educação estética –, que não seja um mero reforço e reprodução dos valores da cultura industrializada.

O conceito de *Bildung*, em língua alemã,

[...] remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 193).

Bildung também diz respeito ao grau de “formação” do indivíduo, do povo, da língua, da arte. E em geral é pela arte que se determina a *Bildung*. Em alemão, esse conceito carrega forte conotação pedagógica e designa a formação como processo que se dá em uma busca de autoconhecimento. No romance de Goethe, *Os anos de juventude de Wilhelm Meister*, por exemplo, a personagem vive seus anos de aprendizagem (*Lehrjahre*) nos quais ele aprende a formar-se (*sich bilden*) (SUAREZ, 2005).

Mesmo desnortado, Phil Winter parece ainda encontrar um momento, inspirado pela menina Alice, para rever a própria história e o espaço (a geografia existencial) da Alemanha, que de alguma forma o conduz a uma descoberta da própria identidade. O que representa os Estados Unidos serem novamente os vencedores da guerra e a geração pós-Segunda Guerra Mundial, na Alemanha Ocidental, ter se configurado sob os auspícios da frágil cultura daquele país? Winter parece representar o típico

alemão subjugado, encantado, assim como Wenders o fora um dia, com os Estados Unidos, em especial suas cidades, a dimensão territorial do país e a pseudoautonomia em geral ilustrada pelo conforto de se trafegar em autoestradas. Em outros termos, o automóvel passa a ser o ícone máximo da ideia de autonomia. De certa forma, Wenders explora essa dimensão, mas tenta reconfigurar seu sentido no instante da aprendizagem (experiência), que se dá no momento dos encontros que a estrada e a viagem propiciam.

Não obstante, o automóvel tende a reproduzir a deformação contínua do ser social. Os indivíduos propendem a se apresentar com certa escassez diante das inúmeras resistências que impedem e camuflam o ser em face das novas formas de existência historicamente determinadas. Wenders denuncia esse tipo de formação danificada que dificulta a superação da lógica que produz, mediada pelo trabalho, a reificação do sujeito. A noção de autonomia vincula-se à ideia de experiência autêntica. O indivíduo autônomo é aquele capaz de se perceber mediado, interditado pela cultura. Não apenas consumidor, reproduzidor, mas produtor, realizador. E, porque capaz de ouvir, dar voz e aprender com o não idêntico (alteridade), ele tende a não aceitar os processos alienantes e a reprodução da danificação social.

No Goethe de Wilhelm Meister, e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o “mesmo” num movimento que o torna “outro”. A “grande viagem” de *Bildung* é a experiência da alteridade. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 194).

No entanto, a alienação frutifica largamente na estética que engendra o modo de produção capitalista. Assim, para Benjamin:

Na época da alienação máxima dos homens entre si, das relações infinitamente mediatizadas – enfim, as únicas que eles têm –, inventaram-se o filme e o gramofone. No filme o homem não reconhece o seu próprio andar, no gramofone não reconhece sua própria voz. Isto foi confirmado através de experiências (BENJAMIN, 2000, p. 101).

Em linhas gerais, é possível afirmar que ambos os conceitos, *Erfahrung*, experiência, e *Bildung*, formação, remetem à ideia de educação estética, ou formação dos sentidos. Em *Alice nas cidades*, a viagem de Philip (e Alice) por entre espaços e tempos que constituem a memória (individual e coletiva) e a produção da identidade, a narrativa wendersiana, pelo gênero *road movies*, pode ser lida como a exata expressão da crise de identidade, não só do protagonista, mas também da cultura alemã.

***Road movie*, memória e esquecimento em Wenders**

Em geral, nos filmes de Wenders suas personagens vagam, sem destino certo. Elas estão perdidas e são estrangeiras na própria pátria. É assim que, ao partirem em busca de suas identidades, de suas memórias, os protagonistas vão ao encontro da reconstituição de suas histórias.

Em *Alice nas cidades*, em meio ao deslocamento, à viagem, Philip adentra uma experiência no instante em que encontra Alice. Eles partem para uma jornada pela Alemanha, na qual os fragmentos de memória (seja pela fotografia da velha casa da avó que Alice carrega em sua carteira, seja pelas lembranças que lhe sobressaem ao ver a cidade) se tornam as únicas referências que contornam a sua identidade e que podem levá-la de volta para casa.

A trajetória que Alice e Philip percorrem é um labirinto fragmentado de memórias, universo de poucas palavras e estranhamento entre os dois. Eles percorrem as cidades alemãs de Wuppertal, Distrito de Ruhr, Oberhausen, Gelsenkirchen e Munique. A orientação dos dois se dá pela memória de Alice e por uma foto.

O cineasta Wenders e o protagonista Phil Winter vagam por meio das estradas e cenários de cidades estadunidenses e territórios alemães derrotados pela própria memória, em busca de uma nova história, de uma identidade e entendimento do mundo. Assim, como ponto de encontro entre técnica e estética, o filme de Wenders fortalece o sentimento de inquietação que move (desembrulha) seus personagens para fora do lugar-comum.

Wenders, tal como o pintor da vida moderna, alça a sua espátula para “raspar as tintas” que se acumularam sobre os sentidos. A sua obra de

arte é produto de um “ser eu” descoberto abaixo, por entre e por detrás da poeira deixada pelas ruínas da guerra, que obnubilam a compreensão da realidade. É nesse contexto que se pode pensar e relacionar o fazer fílmico de Wenders com o labor do artista cuja obra sempre remete àquilo que é um não idêntico, uma não cópia da realidade. O Outro da arte, portanto, pode ser concebido como o próprio sujeito transformado. Resultado de seu próprio trabalho, a arte é o “ser eu” que se “desembrulha” e “expurga” os ventos de insensibilidade que a alcançam. Ora, a obra de arte é outra na medida em que sobre ela recaem novos vínculos e estímulos que a experiência estética e a memória (individual e social) do olhar sobre ela permitirão construir.

As evidências, no cinema de Wenders, revelam-se por meio das personagens cuja experiência e memória estão em vias de extinção. As películas de Wenders, assim como as fotografias de Winter, feitas a partir da sua polaroide, representam uma tentativa de, por meio de outra estética imagética, gerar descobertas e encontros que imprimam nas memórias modernas as tintas de uma nova tela que retratem o indivíduo e sua sociedade.

A privação de experiências sensíveis autênticas, trocadas por vivências, tende a reproduzir uma constante regressão dos sentidos. Philip Winter é o exemplo máximo do indivíduo que, debilitado na capacidade de narrar, também se revela um sujeito com os sentidos atrofiados. O corpo encouraçado representa a regressão que imprime ferrugem e marcas de insensibilidade. Corpo danificado e alienado: memória atrofiada.

Referências

ALICE in the cities. Direção: Wim Wenders. Produção: Joachim von Mengershausen. West Germany: Filmverlag der Autoren, 1974.

ÁZARA, Michel M. F. de. ***Crônica de um vagabundo, de Samuel Rawet, e Alice nas cidades, de Wim Wenders***: errantes urbanos. 2010. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. Testimonios sobre la génesis de la obra. In: _____. **Libro de los pasajes**. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2004.

BOUJUT, Michel. **Wim Wenders**: un viaje a través de sus películas. Trad. Claudio Kaim. México: Tesseract Pages, 2012.

BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**: Wim Wenders e seus filmes. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DUTRA, Sara Rocha Rangel. **Memória e experiência no cinema de Wim Wenders** – evidências de um diálogo com a filosofia de Walter Benjamin: cenas para uma educação dos sentidos. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

SCHÜTTE, Wolfgang. Abschied von der dröhnenden. Stimme des alten Kinos. Aus einen Gespräch mit Wolfgang Schütte. Interview by Wolfgang Schütte. In: WENDERS, Win. **Die Logik der Bilder**: essays und Gespräche. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1988. p. 53-67.

SUAREZ, Rosana. Notas sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.

WENDERS, Wim. Paisagem urbana. Trad. Maurício Santana Dias. **Revis-**

ta do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 23, p. 180-189, 1994.

WENDERS, Wim. **The act of seeing**: essays and conversations. Boston: Faber and Faber, 2001.

WENDERS, Wim. **The logic of images**: essays and conversations. Trans. Michael Hofmann. London: Faber and Faber, 1991.

O cinema e a força nossa de cada dia

Imaculada Kangussu

As possibilidades de transformação social parecem ter sido removidas da sociedade estabelecida – é impossível identificá-las dentro desta. Em 1968, quando surgiram vários movimentos de protesto que não apresentavam um alvo específico e foram considerados amorfos, confusos, vagos, irracionais, românticos, infantis, Marcuse escreveu *An essay on liberation* (*Um ensaio sobre a libertação*), mostrando que o desejo de uma vida verdadeira não podia encontrar sua forma final nas sociedades existentes. A demanda por alternativas concretas não encontrava resposta. “A demanda não tem sentido se pede a impressão digital das instituições específicas que seriam aquelas da nova sociedade: elas não podem ser determinadas *a priori*” (MARCUSE, 1969, p. viii)⁴⁴.

Também atualmente, desde o início do milênio, têm havido movimentos sociais de oposição capazes de chacoalhar a capacidade simbólica do poder de dominação do capitalismo global corporativista. A assustadora homogeneidade deste – e a consequente submissão de grande maioria da população à sua irresistível e opressiva produtividade – vem sendo posta em questão desde que uma alternativa se insinuou e começou a romper o até então *continuum* repressivo. Essa alternativa é a emergência (nos vários sentidos do termo) de diferentes aspirações, valores, alvos e desejos em seres humanos que o negam e resistem ao poder de exploração massivo do capitalismo global. Tal alternativa confronta a teoria crítica com a tarefa de reexaminar as perspectivas de existência de uma organização social radicalmente distinta das existentes. Ainda que não haja qualquer movimento – popular ou político – que possa ser considerado como “a” força alternativa, cada um dos movimentos sociais contemporâneos delinea um limite da sociedade estabelecida e mostra, para além desses limites, a

44 As traduções das citações são da autora do capítulo.

existência de espaço físico e mental para uma organização distinta dessa exploradora. Ultrapassar os limites representa uma forma de libertação do poder de conter, controlar, refrear do *establishment*; “uma libertação que precisa preceder a construção de uma sociedade livre, que necessita um rompimento histórico com o passado” (MARCUSE, 1969, p. viii). Estamos falando de uma transformação pessoal, incorporada. “Os jovens militantes sabem ou sentem que o que está em jogo é simplesmente suas vidas, a vida de seres humanos que virou brinquedo nas mãos de políticos e gerentes e generais” (1969, p. x). A coincidência dessas ideias, e de outras presentes no *Ensaio*, com as dos ativistas atuais é impressionante e transforma as reflexões de Marcuse em arma poderosa para compreendermos o presente e escolhermos a forma desejada do futuro.

No *Ensaio sobre a libertação*, fica registrado que a utilização racional, e em escala global, das potências técnicas e tecnológicas existentes no capitalismo avançado poderia terminar com a miséria e a pobreza em um futuro visível: o dinamismo da produtividade impede que essa posição seja considerada “utópica” – no sentido prosaico de “irreal”. Nesse caso, escreve Marcuse, “o que é denunciado como ‘utópico’ não é o que ‘não tem lugar’ e não pode ter qualquer lugar no universo histórico, mas antes o que se encontra impedido de acontecer pelo poder das sociedades estabelecidas” (MARCUSE, 1969, p. 3-4). Como, objetivamente, as condições materiais já foram conquistadas, o que está em jogo agora são os valores e as necessidades humanas, o problema agora é conquistar o sujeito. O advento de novas formas de sociedades seria caracterizado por uma mudança qualitativa na infraestrutura dos seres humanos – que é uma dimensão da infraestrutura da própria sociedade, lembra-nos o filósofo: como a matriz formal, as determinações objetivas da realidade social são também as determinações do pensamento subjetivo capturado pelas determinações “objetivas” e, em algum momento, criador delas.

[...] a nova direção, as novas instituições e relações de produção devem expressar a ascensão (*ascent*) de necessidades e satisfações muito diferentes das e mesmo antagônicas às prevalentes nas sociedades exploradoras. Essa mudança constituiria a base instintual para a liberdade que a longa história da sociedade de classes bloqueou (MARCUSE, 1969, p. 4).

Ainda de acordo com Marcuse, a luta pela transformação enraíza-se na própria natureza do organismo individual incapaz de tolerar a brutalidade e a agressividade requeridas para o e pelo “bem-estar” sob dominação. Tal mudança na própria natureza humana é concebível “porque o progresso técnico alcançou um estágio no qual a realidade não precisa mais ser definida pela debilitante competição para sobrevivência social” (MARCUSE, 1969, p. 5).

Se as capacidades técnicas objetivamente existentes fossem consideradas fora da moldura de exploração, à qual se encontram confinadas, elas levariam as aspirações humanas para além daquelas almeçadas no confinamento. Por outro lado, não importa o quanto a dominação seja racionalizada, nenhuma transformação qualitativa pode ser construída pelas sociedades exploradoras: “suas estruturas de classe e os controles perfeitos requeridos para sustentá-las geram necessidades, satisfações e valores que reproduzem a servidão da existência humana” (MARCUSE, 1969, p. 6). Essa servidão – que pode ser chamada de “voluntária”, na medida em que se encontra introjetada – só pode ser rompida por meio de uma prática e metódica recusa ao *establishment*, que alcance as raízes da infraestrutura do ser humano. “Tal prática envolve a ruptura com a maneira rotineira e familiar de ver, ouvir, sentir e entender as coisas” (1969, p. 6). Conforme observa Marcuse,

[...] uma vez que uma moralidade específica se encontra firmemente estabelecida como norma do comportamento social, ela não está apenas introjetada – ela também opera como uma norma do comportamento “orgânico”: o organismo recebe e reage a certos estímulos e “ignora” e repele outros de acordo com a moralidade projetada (1969, p. 11).

Assim, a sociedade está sempre criando padrões de comportamento, desejo e valores como parte da natureza das pessoas. Como os valores estabelecidos foram introjetados, tornaram-se os valores do próprio indivíduo, e os *media* ajustam as faculdades racionais e sensíveis ao mercado, a menos que as mudanças atinjam essas padronizações, essa segunda natureza, toda e qualquer transformação social e política será autoanuladora. A criação de uma sociedade distinta das existentes pressupõe seres humanos com nova consciência e nova sensibilidade, “que falem uma linguagem di-

ferente, tenham gestos diferentes, sigam impulsos diferentes, que tenham desenvolvido uma barreira natural contra a crueldade, a brutalidade, a feiúra”, escreve Marcuse, observando que tal transformação pulsional criaria

homens e mulheres que tem a boa consciência de serem humanos, ternos, sensuais, que não tem mais vergonha de si – pois “o índice de liberdade alcançado é não mais ter vergonha de si mesmo” (Nietzsche. *Die Fröhliche Wissenschaft*, Book III, 275) (MARCUSE, 1969, p. 21).

Marcuse considera a mudança na consciência e na imaginação individuais como o primeiro passo na mudança social. “Isso implica um desvio na ênfase, em direção aos ‘fatores subjetivos’: o desenvolvimento da percepção e das necessidades assume importância primária” (MARCUSE, 1969, p. 53). A percepção de possibilidades de transformação e a necessidade desta podem tornar-se um poder criador na consciência e nos sentidos. Senso e sensibilidade “unir-se-iam na criação de um *ethos* estético”, escreve o filósofo:

[...] o termo “estética”, em sua dupla conotação de “pertencente à arte” e “pertencente aos sentidos”, pode servir para designar as qualidades do processo criador em um ambiente de liberdade. A técnica, assumindo características de arte, traduziria a sensibilidade subjetiva em forma objetiva, em realidade. Esta seria a sensibilidade de homens e mulheres que não teriam de ter vergonha de si mesmos porque ultrapassaram a culpa: porque aprenderam a não se identificar com os falsos pais que construíram e toleraram e esqueceram os Auschwitzes e os Vietnãs da história, as câmaras de tortura de todas as inquisições e interrogatórios seculares e eclesiásticos, os guetos e os templos monumentais das corporações, a mais alta cultura desta realidade. Se, e quando, homens e mulheres agirem e pensarem livres dessa identificação, eles terão rompido a cadeia que liga os pais e os filhos, de geração a geração. Eles não terão redimido os crimes contra a humanidade, mas estarão livres para suspendê-los e evitar que recomecem (MARCUSE, 1969, p. 25).

Para se realizarem, as demandas do corpo e da mente envolvem a luta contra as instituições que as negam e violam. Lidando com a dimensão material

sensível tanto quanto com a ideal abstrata, o “*ethos* estético” ativa e alimenta o que o filósofo considera ser o elemento fundamental na transformação da realidade: o poder da imaginação. Saltar da racionalidade de dominação para novas formas organizacionais implica transcender concretamente essa racionalidade, implica novas maneiras de sentir, ouvir, ver e tocar as coisas, novos gestos e novos modos de experiência concreta e subjetiva. A conjunção paradoxal da mais interior singularidade com a necessidade política revela o cordão umbilical entre a contingência individual e o sistema universal. O núcleo duro, *hardcore*, do ser humano é uma escolha prática e um engajamento que precedem e guiam tanto a teoria quanto a prática – é uma decisão fundamental sobre qual tipo de vida deseja-se para si. Observa Marcuse que:

Nessas circunstâncias, a mudança radical na consciência é o início, o primeiro passo na transformação social da existência: a emergência de um novo Sujeito. Historicamente, é novamente o período de esclarecimento (*enlightenment*) antes da mudança material – um período de educação, mas educação que se torna práxis: demonstração, confronto, rebelião (MARCUSE, 1969, p. 53).

A ênfase do filósofo no fato de nenhuma mudança política ser uma verdadeira transformação a menos que tenha como primeiro passo transformações subjetivas apresenta-nos um Sujeito bastante distinto daquele despotencializado e desprovido de autonomia, criado pelo capitalismo com ajuda da indústria cultural e da sociedade do espetáculo. Habermas comenta essa posição de Marcuse nos seguintes termos:

[...] mesmo se o individual, o único suporte da razão, é mais e mais engolido pela sociedade totalitária, e mesmo se esse ressecamento do ego é sem quaisquer limites, nós podemos ainda esperar pelo renascimento da subjetividade rebelde de uma natureza que é mais velha e se levanta de um nível mais profundo que o da individuação e racionalidade. Marcuse tem uma confiança quiliástica em uma dinâmica revitalizadora dos instintos que trabalha através da história e que, finalmente, rompe com a história e a deixa para trás como o que aparecerá então como pré-história (HABERMAS, 1988, p. 9).

Que força é essa que recusa, enfrenta o dado, cria e produz o novo? O cinema ajuda-nos a responder. Três filmes podem ser exemplares no que diz respeito à irredutível potência transformadora subjetiva saída não se sabe de onde. E também no entusiasmo que a expressão dessa força – quando libertadora – provoca.

Um condenado à morte escapou

Em 1956, o genial cineasta francês Robert Bresson (1901-1999) lançou o filme *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut* (*Um condenado à morte escapou ou o vento sopra onde quer* – a segunda parte ficou de fora na tradução brasileira), cujo título original coloca lado a lado o gesto vitorioso do condenado e as incontroláveis forças da natureza. No caso, o “ou”, mais do que uma disjunção, realiza uma analogia entre a vitória de um indivíduo e uma força da natureza e remete à liberdade “natural” da força subjetiva.

A ação acontece na França, em 1943, e começa com a chegada ao cárcere de um prisioneiro, capturado pelo exército alemão, acusado de participar da Resistência francesa. O que se vê na tela é uma prisão, onde qualquer tipo de fuga parece estar tecnicamente condenado ao fracasso, e um sujeito decidido e empenhado em realizar o impossível – e que, conforme o título nos revela, conseguirá o que deseja. Então, desde a primeira vez que assisti ao filme, como sabia de antemão que o protagonista conseguiria escapar, ou seja, que teria “sucesso” e, como o protagonista estava do lado justo, nas minhas perspectivas, acompanhei sua luta pela fuga profundamente entusiasmada, com o prazer da vitória, antecipada pelo título, presente desde o início. E o fato de as condições serem totalmente adversas intensificava essa sensação; era como ganhar o jogo “de virada”.

O condenado à morte que consegue escapar comporta-se como um verdadeiro estoico, dentro de um contexto “real” (o que é uma das grandes qualidades do filme), quer dizer, ele não tem super poderes, nem são criadas situações distintas daquelas que poderiam realmente ocorrer. Nenhum milagre, nenhum *deus ex machina* se faz presente. Ele vence por meio de uma determinação inquebrantável, revelada na decisão disciplinada e na paciência do trabalho vagaroso, difícil, solitário, que precisa permanecer

oculto já que não há ninguém em quem ele possa confiar. São qualidades humanas, colocadas juntas e ordenadas em escala heroica, tendo em vista a própria vida como prêmio, que produzem sua vitória. E seu encanto. Trata-se de uma elegia às potências vitais que nos compõem, de uma espécie de epifania reveladora de seu caminho constitutivo.

Se uma boa história, ao contrário do que pensava Aristóteles, não é suficiente para se produzir uma grande obra e se o essencial for a forma, o “como”, nesse aspecto Bresson é um mestre. O cineasta atinge um rigor formal e uma sobriedade visual raramente alcançada, em procedimentos intraduzíveis em outra linguagem, semelhantes aos adotados mais tarde pela dupla Straub-Huillet, por meio da simplicidade das composições, despojamento cenográfico, uso econômico da música, transformação dos ruídos em som, trabalho com não atores – resumindo, a partir da economia quantitativa dos meios. Segundo seus conselhos, quando um violino é suficiente, não se deve utilizar dois, deve-se antes ter certeza de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio.

O roteiro do filme, ganhador da Palma de Ouro em Cannes por sua *mise en scène*, foi escrito pelo próprio Bresson, ele mesmo encarcerado, pelo mesmo motivo, por mais de um ano em um campo de prisioneiros durante a Segunda Guerra. A obra já foi considerada como uma metáfora do misterioso processo de salvação religiosa, produzida pelo católico jansenista declarado que foi Bresson. Talvez. De todo modo, pode-se saber mais sobre a posição do artista a partir de suas próprias anotações, escritas à mão, nas quais ele afirma posições bastante próximas às de Marcuse no que diz respeito à invenção de possibilidades antes inexistentes. O cineasta confessa abandonar os clichês, considerados como imagens muito esperadas, por nunca serem exatos, mesmo quando o são. Por outro lado, considera o verdadeiro reconhecível por sua força e por sua eficácia. Em sua perspectiva, criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas e sim estabelecer entre pessoas e coisas que existem – e tais como existem – novas relações (BRESSION, 2007).

O certo é que o assombro com *Um condenado à morte escapou ou o vento sopra onde quer* atualiza-se a cada vez que assisto ao filme. Entre outras coisas, por tratar-se de uma condenação à qual, no abismo íntimo, quase todo mundo deseja escapar.

A pele que habito

A pele que habito (2011), filme de Pedro Almodóvar, conta a história de uma transformação impressionante, e impressiona mais ainda pelo modo como ela é contada, na medida em que cada novo acontecimento reconfigura tudo, dá um novo sentido ao que havia acontecido antes, muda a direção do fio condutor – como se estivéssemos diante de uma constelação aberta, em que cada nova estrela desfaz o antigo e cria um novo desenho, *design*, no caso, destinos. Apenas no final do filme, pode-se compreender, a partir da (apavorante) história inteira, o que aconteceu. E ver surgir, acima de tudo, a irredutível potência da subjetividade. Seguindo a estética *kitsch*, marca registrada do diretor, o filme poderia bem ter o título de “Triunfo e fracasso do desejo”, ou vice-versa.

No que diz respeito à forma, *A pele que habito* é herdeiro direto de um filme *cult* do cinema de horror francês, *Les yeux sans visage* (*Os olhos sem face*), dirigido por George Franju, lançado em 1959, que conta a história das tentativas medonhas de um cirurgião para reconstituir o rosto de sua filha Christiane, mutilado em um acidente pelo qual ele se sente culpado. Obcecado por esse propósito, o Dr. Génessier, interpretado por Pierre Brasseur, assassina belas jovens para retirar a pele de seus rostos e transplantá-la no da filha, visando reconstituí-lo. Nessa sinistra tarefa, o médico enlouquecido conta com a ajuda de uma fidelíssima auxiliar, desempenhada pela bela atriz Alida Valli. Ampliada pela trilha sonora de Maurice Jarre, a grande força visual do filme encontra-se na máscara que, durante a maior parte do filme, cobre o rosto de Christiane. Máscara que, apesar de sua aparência imaculada, e iluminada pela transparência inocente dos olhos da atriz Edith Scob, não nos deixa esquecer de que está ali para esconder algo terrível, insuportável ao olhar. A beleza aparente tem a função de ocultar o horror e, por isso, pelo contraste, horroriza ainda mais. Décadas mais tarde, o diretor John Carpenter revelou ter sido essa mesma máscara sua inspiração para criar aquela que ficou famosa, reproduzida em *posters* e camisetas, ao ser utilizada pelo personagem Michael Myers no filme *Halloween* (1978).

A personagem mascarada do filme de Almodóvar remete diretamente à do filme francês. Sobretudo porque o núcleo dos personagens que estrutura a narrativa é semelhante nas duas obras, a mesma tríade é apresentada: o

médico em busca de vingança por algo penoso que aconteceu à sua filha e pelo qual ele se sente responsável; a ajudante dedicada, discreta e conhecedora dos segredos que exigem a máscara; a pessoa que permanece mascarada.

E aí começam as diferenças irredutíveis: em *A pele que habito*, a tragédia que submete a jovem filha é irrevogável e, portanto, é mais absurda a atitude do pai – se é que se pode mensurar o horror. No início do filme, aparece o cirurgião interpretado por Antonio Banderas preocupado com uma jovem mascarada de quem sua auxiliar (representada por Marisa Paredes) toma conta e que ele observa por meio de um monitor enquanto ela realiza uma série de movimentos físicos, reconhecíveis como aqueles que fazem parte do repertório de ioga e pilates. Aos poucos, o diretor apresenta a história dos problemas mentais da filha do médico, que, num momento em que este a deixa sozinha em uma festa, se comporta de modo extremamente provocante em relação a um jovem já embriagado, que a julga normal, retira-se com ela para um canto afastado do jardim onde se abraçam e se beijam e onde ele, depois das consentidas preliminares, quando ela se recusa a ser penetrada, a estupra. Pouco antes do final, o filme revela que a filha se suicidou e que a imagem feminina mascarada que vemos no monitor é a do jovem da festa, aprisionado pelo pai, cuja vingança consiste em, por meio de sucessivas operações plásticas – incluindo uma vaginoplastia –, transformar o corpo daquele a quem culpa pela morte da filha em um corpo feminino e fazer com ele o mesmo que ele fizera com a garota. O que o médico não podia prever é que seria seduzido pelo corpo que criara e que, quando se entregasse a este, o sedutor iria assassiná-lo: o sujeito foi despojado de sua masculinidade, de seu corpo, de sua liberdade, mas não de seu desejo.

Almodóvar coloca em cena dois sujeitos, duas subjetividades conflitantes. Ao longo da película, quando ainda não se sabe quem é aquela pessoa tratada como um(a) “paciente” se restabelecendo, percebe-se que a tensão entre os personagens vai além de meras arestas superficiais e, a cada fato novo, vê-se que é algo abismal. Abismo que, a partir de determinado momento, parece poder ser transposto pelo desejo – desde que este seja mútuo, como parece ser. O curioso e sensacional é que o (aparentemente) mais forte cede à armadilha do próprio desejo, que foi armada no espaço criado pelo desejo insubmisso do outro. O que se vê é a impossibilidade de se dominar o desejo do outro, que pode ser conquistado, mas não subme-

tido por qualquer poder, salvo o de Eros. Sob a pele, o desejo é como uma força da natureza. Mesmo mascarada, vemos a potência subjetiva sobreviver a todo o inferno a que foi submetida. Se não se pode dizer que o filme tem um final feliz, o final trágico revela-se libertador.

A verdade e os truques

Obra de ficção, o filme *No* (2012) apresenta a campanha do plebiscito, convocado devido a pressões internacionais, realizado no Chile em 1988, por meio do qual o ditador Pinochet pretendia conseguir o aval popular para continuar na presidência do país, na qual já estava havia 15 anos. A campanha pelo voto *no* é a grande estrela do filme de Pablo Larraín, cujo roteiro foi extraído de *El plebiscito*, peça inédita do escritor chileno (de origem croata) Antonio Skármeta, famoso autor de *O carteiro e o poeta*. Formado em filosofia, na Universidade de Columbia (Nova Iorque), o autor fugiu do Chile depois do golpe militar, em companhia do cineasta Raoul Ruiz, e exilou-se na Alemanha Ocidental, onde trabalhou como professor na Academia de Cinema e Televisão de Berlim (DFFB).

A narrativa começa quando os remanescentes da esquerda chilena no país solicitam a colaboração do jovem publicitário René Saavedra (interpretado por Gael García Bernal) para a campanha em favor do voto *no*, contando com o fato de ele ser filho de um exilado, criado fora do país, alguém, portanto, cuja vida fora perigosamente afetada pelo golpe de 11 de setembro de 1974, que assassinou o presidente Salvador Allende, eleito democraticamente, e deu origem à sangrenta ditadura de Pinochet. Reticente e relutante, o tranquilo publicitário aceita prestar assessoria aos defensores do voto *no* e dispõe-se a assistir o material até então produzido para a televisão. Este se baseava na exibição da verdade dos fatos históricos e mostrava os instrumentos que os produziram: violência, tortura, assassinatos, condenação ao exílio ou à mudez de quem quer que discordasse do regime ditatorial implantado à força e com ajuda econômica e militar dos Estados Unidos. Tal apelo à justiça, à dor das vítimas, à lembrança das vidas esmagadas não vai funcionar – julga o pragmático publicitário, em coro com o filho de 9 anos e a empregada doméstica: o primeiro nem pres-

ta atenção às imagens, a segunda afirma preferir a estabilidade adquirida a não se sabe lá o quê. Diante disso, Saavedra propõe a criação de uma campanha publicitária cuja mercadoria a ser vendida é o voto *no*. Ao contrário da ideia então em curso de aproveitar o espaço concedido na mídia para apresentar alguma verdade da perversa história e trazer à tona uma parte dos horrores perpetrados pela ditadura militar e orquestrados pela CIA (ideia que os próprios defensores consideravam condenada ao fracasso, isto é, que o voto *si* iria ganhar), sua proposta visa, antes de tudo, vencer o plebiscito, independentemente da consistência das imagens que levassem à vitória. Para isso, escolhe apresentar não o sofrimento do passado, e sim uma pretensa alegria que viria após a deposição do tirano. Quer dizer, na campanha por ele proposta, o voto *no* vira uma espécie de refrigerante, máquina de lavar, sabão em pó, chocolate, um produto como outro, cuja escolha tornaria a vida de seu consumidor mais alegre e feliz. Se, num primeiro momento, a antiga esquerda fica chocada com a aparente frivolidade da proposta, na sequência, com raras exceções, será por ela seduzida: impossível resistir à leveza, graça, humor das imagens que manipulam os conhecimentos de psicologia, semiótica, *gestalt* e outros mais, relativos ao efeito que formas, cores e sons provocam na psique – sobretudo quando essa manipulação é a favor da verdade histórica. Um sujeito propõe que se manipule a consciência pública – o que um colega já denominou de “exconsciente” – e, com isso, levanta uma questão filosófica: vestida com as roupagens, ritmos, máscaras do *pseudo*, a verdade ainda é verdadeira?

Na ficção cinematográfica podemos ver trechos da campanha “verdadeira”. O voto *no* ganha o plebiscito que depõe Pinochet. A cidade vai às ruas comemorar e o publicitário vai para casa com seu filho: sua vida permanece a mesma, seu trabalho continua a ser o de glamorizar mercadorias. Com a diferença de que o dono da agência, seu patrão, que ameaçara demiti-lo se ele participasse da campanha pelo voto *no*, passa a apresentá-lo, orgulhosamente, como o criador dessa propaganda vitoriosa.

Quando o filme foi exibido, a heroica posição do protagonista, ameaçado de demissão pelo chefe e de morte – a sua e a do filho – pela polícia secreta do governo, foi criticada por usar as armas do inimigo e a elas sucumbir. Melhor teria sido, há quem julgue assim, perder o plebiscito e manter uma postura radical em direção à verdade e ao esclarecimento. A

ideia de fundo nesse julgamento parece ser a de que, ao acenar com um futuro radiante caso o *no* fosse vencedor, a vitória foi alcançada por meio de uma mentira e, com isso, manteve-se o *status quo*, já que não houve nenhuma transformação radical nos corações e mentes – e, portanto, tampouco na história efetiva. Contra essa ideia, vale lembrar que, ainda que a justiça não tenha sido totalmente realizada, não se deve minimizar a deposição de Pinochet a partir da vontade popular (mesmo que instrumentalmente induzida), nem o fato de que isso mudou a vida dos perseguidos pelo poder. Transformações parciais podem ser libertárias mesmo quando não realizam o ideal de uma mudança completa – muitas vezes impossível no momento. Absolutizar uma situação abstrata sem dúvida mais desejável, ao preço de desconsiderar o ganho efetivamente conseguido, pode configurar uma forma de dogmatismo. A atitude de René Saavedra – a de adotar a linguagem do inimigo para vencê-lo – foi a de um jogador capaz de truques a fim de conseguir o desejado. Em vez de apostar na razão, no teor moral, nos sentimentos mais elevados da raça humana, o recurso foi a paixão, a capacidade de sedução por meio de truques que já se revelaram como eficazes. Claro que esses truques apelam ao que Platão denominava como as partes inferiores da *psykhé* – quando condenou o estímulo destas provocado pela potência de afecção sensível da poesia e de outras artes miméticas, na *República*. Entretanto, é bom lembrar que o próprio Platão abusa dos charmes e encantos da *mimésis* para apresentar suas reflexões: como se sabe, o que pode ser chamado de filosofia platônica nos é apresentado na forma de diálogos ficcionais. Sem pretender fechar a questão, o que considero mais interessante no filme é o contraste entre a campanha do *no*, cujo eixo foi a promessa de alegria, e a do *sí*, baseada na apologia do progresso econômico, da produtividade material, da manutenção dos valores “tradicionais”. O efeito estético da primeira é contagiante, o da segunda é constrangedor. Em suma, mesmo usando clichês, chavões, procedimentos habituais da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, a campanha do *no* entusiasma pela alegria prometida por uma transformação política.

Se, por um lado, o filme *No* parece um mero *divertissement* diante do magnífico documentário de Patricio Guzmán, *A Batalha do Chile* (1979), por outro, salta aos olhos seu poder de fogo se comparado à película estadunidense *A hora mais escura* (no original *Zero dark thirty* de 2012, que

no jargão militar significa meia-noite e meia), relativa ao 11 de setembro. Apregoando apresentar “a maior caçada humana da história”, esse filme mostra cruamente o trabalho de tortura sistemática infligida aos membros capturados da Al-Qaeda para descobrir o esconderijo de Bin Laden. A finalidade da obra parece ser a de criar uma narrativa para justificar a tortura. O problema apresenta-se sob a seguinte forma: é lícito torturar alguns quando o objetivo é salvar milhares de vidas (os três mil mortos no ataque ao World Trade Center são um número recorrente na obra)? Se a resposta negativa pode parecer irresponsável, a positiva cria uma situação ainda mais grave na medida em que torturar rebaixa o torturador e todos os seres humanos, colocados com esse ato na posição de “torturáveis”. Humilha e degrada a humanidade como um todo.

Em *No*, vemos um sujeito transformar o “exconsciente” por meio de falsas promessas; em *A hora mais escura*, a protagonista submete-se a ele sem questionar. Prefiro não apresentar conclusões definitivas e apenas lembrar que, como já foi dito, a verdade estrutura-se como ficção.

Referências

BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Gallimard, 2007.

HABERMAS, Jürgen. Psychic Thermidor and rebirth of rebellious subjectivity. In: PIPPIN, Robert (Ed.). **Marcuse**: critical theory and the promise of utopia. London: Macmillan Education, 1988.

MARCUSE, Herbert. **An essay on liberation**. Boston: Beacon Press, 1969.

Paradoxos da melancolia: uma leitura do filme *Melancolia*, de Lars von Trier

Simone Rossinetti Rufinoni

Uma noiva encaminha-se, em luxuosa limusine, para uma bela casa de campo a fim de receber os convidados de seu casamento. Certa embriaguez e certo descontrole se notam nas atitudes da moça, indiferente quanto aos empecilhos do caminho. Dia de festa, natural a alegria turvar o bom senso. O veículo caro é grande demais para os contornos fechados do percurso. O casal chega a pé; a festa já começou, os familiares os aguardam e os advertem sobre o atraso que compromete a agenda do grande dia. Algo, contudo, parece não estar bem: em meio ao luxo, às honrarias e convenções, a noiva, aparentemente alheada frente à seriedade do ritual, cada vez mais se torna refém de um estranho modo de agir que tolhe sua ação, constringe suas relações, impedindo-a de mover-se, de fazer as mínimas coisas. Tudo se desenvolve aos seus olhos, mas cada vez mais ela deixa de tomar parte do torvelinho externo, voltando-se para algum curioso recanto interior. Parece carregar o peso do mundo e, no entanto, nada ocorreu. Nada de fato aconteceu, tudo parecia andar bem, como explicar o grave mal-estar da noiva? O que teria havido? O que a faz tão angustiada, como quem tivesse perdido um bem incomensurável?

A noiva é Justine (Kirsten Dunst), personagem da primeira parte (intitulada “Justine”) do filme *Melancolia* (2011) de Lars von Trier. Sob sua pele, Trier desdobra as características do sujeito melancólico e as ambienta numa trama em que comparece algo de ficção científica. Daí a criação do novo planeta denominado justamente Melancolia que, em rota de colisão com a Terra, surgirá no desenrolar da trama e decidirá o desfecho. As duas partes, sutilmente cosidas, assim como seu sentido, correm o risco de parecer fruto do arbítrio, caso não se penetrem os motivos secretos que dão à tristeza de Justine um sentido mais complexo, que ultrapassa o nível do

enredo factual ao se enraizar na problemática que o conceito de melancolia assumiu ao longo do tempo.

A esse respeito, vale notar a vinculação da temática abordada à depressão do diretor; muitas conclusões foram tiradas desse fato, que explicaria, sem mais, o todo da obra. Não custa lembrar que, como ocorre em qualquer objeto estético, a obra possui autonomia, por meio da qual o sujeito empírico pode refazer esteticamente sua experiência alçando-a a um significado que a ultrapassa. A investigação do sentido profundo que jaz sob o todo, repleto de signos cifrados, exige, portanto, que a visada crítica recorra à inflexão distanciada que considera a obra um todo complexo com leis internas resultantes da formalização dos conteúdos, entre os quais eventualmente aparecem os da experiência vivida.

A circunstância festiva do início da narrativa serve de contraponto à crescente angústia de Justine. Ela procura mostrar-se feliz, inadvertidamente leve e selvagem, participando do evento sem levá-lo a sério. Sua irmã, Claire (Charlotte Gainsbourg), está apreensiva, como se soubesse algo que ainda não sabemos. Alguns movimentos internos ao drama familiar, como o discurso da mãe, precipitarão a viragem disfórica que dominará a personagem. Aos poucos foge à sociabilidade; derrama-se na banheira e perde o sentido do tempo; chamada pelos seus, volta à festa, mas não mais consegue simular normalidade; sente-se fatigada, um cansaço que parece ter séculos de existência. O noivo a ampara, simples e afetuoso, a irmã a procura, o cunhado reclama o dinheiro gasto. De nada valem as solicitações, Justine sente-se acorrentada, ensimesmada, presa à terra e distante de todos.

Diante disso, o espectador desprevenido pergunta pelos motivos que a levaram a tal prostração, intuindo que a trama esclarecerá eventos passados cuja rememoração elucide sua atitude. Nada, porém, virá nesse sentido. Na segunda parte do filme, que leva o nome da irmã “Claire”, vemos os sintomas da doença de Justine: inapetência, inação, abulia. Colados ao conteúdo manifesto, tais sintomas indiciam que ela possivelmente sofre de depressão, doença já conhecida e que remete de novo à interpretação rasa, ligada à vida do diretor. Mas o que dizer do planeta Melancolia que ameaça a Terra e com o qual Justine se irmana? Outras imagens e signos enigmáticos impõem a pergunta acerca do enigma latente à atitude de Justine, e a resposta não está nos dados imediatos do enredo.

Na segunda parte, estão na casa, outrora palco da festa, as duas irmãs, o filho e o marido de Claire. Um dado novo comparece na trama: o planeta Terra está à mercê do choque com o misterioso planeta Melancolia. Este se aproxima e há previsões desencontradas a respeito do desfecho que implicará o fim ou a salvação da humanidade. Lembramo-nos de Tarkovsky – para quem Lars dedica *Anticristo* (2009) – em *O sacrifício* (1986): uma guerra nuclear ameaça a Terra; lembramo-nos, ainda, de *Solaris* (1972): um planeta dotado de inteligência que dispõe da memória dos homens.

Antes de tudo, porém, o espectador é surpreendido pelos oito minutos da estarrecedora cena de abertura, na qual o cinema – arte do tempo – flerta com a espacialidade das artes pictóricas. A bordadura de signos, de um esplendor cuidadoso, é da ordem das obras-primas. Espécie de súplica poética do que será abordado, a sequência alinhava montagem de cunho lírico – a chuva de pássaros mortos, desdobramentos dos caminhar es-tagnados, o cavalo em queda contínua, a alvura da noiva no fundo de cores tensas, os raios que irradiam dos seus dedos, a figuração tripartite em fundo estilizado: criança, noiva, mulher⁴⁵, a dança da morte dos astros na iminência do choque – com *páthos* épico e consegue comunicar a sensação de um belo atroz, dissonância capaz de emular a catástrofe. A dicção grandiloquente da música de Wagner contraposta à poesia em movimento vagaroso promove efeito expressivo considerável, capaz de suspender os

45 A crítica já apontou a intertextualidade com o fotógrafo Gregory Crewdson, cuja técnica é perceptível nas imagens aqui elencadas. Penso em outras filiações ainda. Na cena de abertura vemos imagem, que retorna ao longo do filme e remete ao final, de tomada com as figuras da noiva, menino e mulher estáticos cercados por duas fileiras de sete árvores rigorosamente simétricas, encimada por relógio de sol, com fundo de natureza propositalmente estilizada. O quadro impõe a sensação de um tablado enigmático, espécie de imagem esfíngica do destino, na qual se pode notar a semelhança com Giorgio de Chirico em obras como *O enigma de um dia*. Além disso, o caráter esfíngico das imagens que interceptam a narrativa, ora desvendado pelo clímax, ora imerso em mistério e avesso à decifração, é uma das especificidades do filme. Nesse caso, atente-se para a ocorrência do número sete, referente às árvores que cercam a cena: a soma cujo sentido místico alude à plenitude, encontra eco nas personagens, que, juntas, abrangem os opostos vida e morte, positivo e negativo, ação e inação. Já a criança pode encarnar o início de tudo, inocência e liberdade, alheia que está ao drama, crente na fuga permitida pela magia. Vale lembrar que a pusilanimidade e o egoísmo do homem o excluem do tablado. E que Justine *aguarda e contempla* o final, enquanto Claire tenta fugir e é *obrigada* a enfrentá-lo.

sentidos, despertos pela atração incômoda estabelecida pela fenda entre imagem e significado. No trecho, qual um poema, a justaposição de percepções díspares produz comoção estética de caráter coeso, pluralidade que aproxima a pequenez do desamparo humano ao enigma cósmico anunciador do fim do mundo. Como compensação à precariedade do sujeito ante o trágico destino, clama a dimensão poética da obra, pressuposto cuja carga crítica não se deve desconsiderar.

Contribui para a sensação de arrebatamento do prólogo o “Prelúdio e Morte de amor” de Tristão e Isolda, que retorna nas cenas poeticamente construídas. Qual Isolda, Justine é a noiva que chega ao termo de sua viagem com a morte na alma. Na ópera, a morte se avizinha à medida que o navio se aproxima da costa; ânsia de morte também carrega a heroína de Trier, refém da incontornável melancolia. Para Justine, valem as prerrogativas do herói romanesco: sujeito negativo, cuja aventura está de antemão perdida.

A fim de penetrar o sentido profundo do filme, ao perseguir as leis que regem a narrativa em busca da interpretação que dê conta de seu enigma, será preciso recorrer ao histórico conceitual a propósito da melancolia, bem como à irradiação desse complexo psicossocial ao longo da história das artes. O alinhamento entre a primeira e a segunda parte do filme repousa na recorrência temática, que permite atar o comportamento da noiva à situação de catástrofe final. A sutura do que pode parecer desalinhavado é auxiliada pelas imagens poéticas, de uma beleza curiosa, pujante, repisadas pelo *leitmotiv* wagneriano.

Desde a antiguidade, pensadores deparam-se com o fenômeno da melancolia, entendido como disposição do espírito afeita à desistência e à tristeza sem causa concreta. A curiosidade recai sobre o parentesco entre estado melancólico e vida intelectual, sendo considerado atributo do gênio criativo. Na cosmologia antiga, cuja pretensão era de compreender conjuntamente os fenômenos do corpo e do cosmos, tal atitude, considerada então um dos quatro *humores* (no caso, a bile negra), correspondia à terra, ao outono e à idade madura. A qualificação negativa ou positiva da melancolia oscilará ao longo do tempo, coerente quanto aos anseios de cada época; enquanto Aristóteles associa o fenômeno à genialidade, durante a Idade Média o comportamento atenderá pelo nome de acídia ou acedia/acédia, “tristeza do coração”, que implica uma atitude nefasta, contrária a Deus e

que, portanto, deve ser combatida. O Renascimento retomará a lição dos antigos ao ver nessa disposição traços de individualismo, dotando-a de forte inclinação intelectual. Data desse período a obra de Dürer, *Melancolia I*, cuja imagem personifica e grava os traços do fenômeno: displacentemente sentada, cabeça segura pelo punho fechado, uma figura alada medita cercada por objetos abandonados, alegorias das diversas faces do conhecimento a um só tempo disponível e inútil. Emanam da recorrência desse singular estado de espírito certo encanto e certo incômodo, e a singularidade dessa espécie de tristeza intransitiva moveu pensadores cujas interpretações do fenômeno oscilaram entre os polos positivo e negativo⁴⁶. Das muitas leituras, além da vasta iconografia sobre o tema, destaca-se, em outro registro, a moderna leitura de Freud ao distinguir o luto da melancolia: ambas reações do sujeito diante da perda, mas, enquanto o luto refere-se a um objeto específico, a melancolia, reação a uma perda que se torna inespecífica, adquire a tonalidade da perda absoluta que, desobjetivada, recai sobre o ego, eivando-o de negatividade (FREUD, 1992).

Para além do sentido cosmológico e patológico, o melancólico é aquele que sofre o peso das perdas do mundo. Associado à criatividade, recusa-se a agir e refugia-se no universo sem rota de fuga da reflexão interiorizada. A estagnação da vida ativa contrasta com a densidade da vida interior, convergindo para a problemática do herói moderno, sujeito decaído sob cujo espectro se projeta a imagem emblemática da frágil condição humana ante o mundo corrompido. Assim, muitos serão os exemplos da história das artes em cujo seio repousa a opção pela recusa. A pergunta que se impõe é pelo conteúdo dialeticamente combativo do caráter abstencionista: seria índice de capitulação ou estratégia estética de reação negativa à vitória frente ao mundo deteriorado?⁴⁷ Nesse sentido, cabe recuperar o episódio da festa de casamento como mapa em negativo em que se gravou o sentido social da recusa.

46 Para o histórico do conceito de melancolia, ver Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1989) e Moacyr Scliar (2003).

47 Vale lembrar, na esteira de Ross Chambers (1987) e Dolf Oehler (1999), como o caráter de recusa ou desistência diante do presente em Flaubert e Baudelaire testemunha a apreensão crítica do fracasso de 1848 sob o signo da negação à ação. Parece-me que o filme de Lars von Trier, coerente quanto à sua cinematografia, reverbera sentidos afins aos observados por essa vertente crítica em relação aos autores franceses. Por esse caminho, trata-se de contestar o rótulo redutor, já utilizado para explicar seus filmes mais perturbadores, de niilista.

A cena da festa ecoa *Festa de família* (1998), de Thomas Vinterberg, diretor que integrou o movimento Dogma 95, juntamente com Lars von Trier. No filme de Vinterberg, a temática é a do substrato perverso que jaz por trás das instituições sólidas, ditas irretocáveis. Na família rica e distinta, a pedofilia do pai é a outra face do decoro; a autoridade que emana do clã obstrui o entendimento dos fatos, até que o discurso do filho aliado à carta da irmã suicida fale mais alto. Os signos de sofisticação, civilidade e bom gosto aos poucos dão a ver o fundo de mal-controlada barbárie. Vale lembrar a cena em que a família reunida engrossa o coro do ressentimento nórdico diante do namorado negro da filha; entoam uma velha e grosseira canção da terra cujo assunto é o esse outro não branco – negro ou índio – animalizado. O rapaz humilhado faz eco ao riso do grupo, alheado diante da língua que desconhece, incapaz de apreender a humilhação que não escapa à filha, que amarga paradoxal riso amarelo, vítima em efígie do civilizado clã branco. Parecem se compensar das revelações contra sua estirpe vingando-se no historicamente mais fraco, almejando recompor via cinismo sua titubeante situação de superioridade. O negro que não domina a língua estrangeira é imagem da alteridade desprotegida, similar às crianças violentadas sobre quem recaíram as palavras mortas da autoridade da família: respeito ao pai e superioridade racial.

No filme de Lars von Trier, outra festa de família também desencadeia a selvageria por trás das boas maneiras no mundo de vencedores, basta lembrar o discurso da mãe e as posturas do patrão e do cunhado de Justine durante o casamento. O comportamento dos três é da ordem do desmascaramento cínico, e subjaz às suas falas o subtexto pouco adequado do “quanto custa”, falaz o suficiente para escancarar a impostura sem abrir mão de suas vantagens. Costurando os fragmentos, sabemos que Justine é uma grande publicitária homenageada no dia de seu casamento com uma promoção. Seu patrão desafia um rapazote a desentranhar da moça um novo *slogan* genial sob pena de perder seu quase emprego. Ao submeter a protagonista ao mundo dos grandes negócios, Lars soube sutilmente fazê-la vítima do grande palco da mercantilização da vida, pôs a melancolia como cavaleiro da grande e irrevocável liquidação do humano. Breve, contudo estratégica, a ancoragem no mundo publicitário, reino do logro a serviço do consumo, tem a capacidade de dar à tristeza intransitiva de Justine um lastro real,

que, contudo, não a faz *objetiva*. A passagem permite entrever o traçado da perda de sentido no chão social, afastando a hipótese de um problema meramente subjetivo – caminho de leitura restritivo centrado no elenco de traços *depressivos* da personagem – ou metafísico. Justine encarna uma situação de desistência sem objeto imediato, contudo haurida da vida comum. Embora rejeite, de modo flagrante, carreira e casamento, o sentido de sua recusa vai muito além. A observação permite dar sustentação à sensação de privação que dominará a trama da segunda parte, evitando o risco de a interpretação optar pela arbitrariedade. Porque *melancólica*, a personagem traz o ego ensombrado pela sensação de perda não nomeada. Contudo, ao mesmo tempo em que comparece desidentificada, a carência advém do mundo em sentido mais amplo. Sob esse viés, o paradoxo dessa espécie de fenomenologia da desistência reside em seu caráter, a um só tempo, autônomo (sensação subjetiva diluída e genérica de perda) e social (pois que a *inação* advém do chão social e implicará certa *ação* opositiva).

É relevante notar que o filme trabalha com o estado subjetivo final de um processo seguramente dilacerador. O fato de o passado repousar indevassado, se, por um lado, corrobora a melancolia como perda desobjetivada, por outro, não contradiz os índices de vida social presentes na primeira parte. Há, de fato, poucas referências aos motivos que possam legitimar o mal que a domina; estes não são pontuais, e sim perfazem uma constelação que a aprisiona. Justine é signo do sujeito melancólico moderno que tudo perdeu, mal-estar de certa perda de rota que não se restringe ao evento pontual, espalhando-se como sensação de impotência e impossibilidade, em tempos pós-utópicos.

Trier faz um cinema intelectual. Para além do enredo, sua obra tece uma teia de citações que passam pelo cinema, Bíblia, literatura, música, fotografia e artes plásticas. É como se convocasse os signos da cultura nesse filme que faz seu epítáfio. Digno de nota é o diálogo cerrado travado entre a forte carga imagética do filme e a pintura. Para além do caráter plástico das imagens embaladas pelo *leitmotiv* wagneriano, a arte é presença marcante. Na primeira sequência, Justine vestida de noiva boiando em mar de flores remete a *Ophelia* (1852), de John Everett Millais. A referência ao pintor pré-rafaelita é acrescida do peso da personagem shakespeariana,

cujo drama repousa também na melancolia, loucura e suicídio⁴⁸. Muitas das imagens utilizadas orbitam em torno da iconografia do estado melancólico, o que pode ser observado na cena em que Justine, descontrolada, substitui livros que expõem imagens da arte moderna – descarnada, geométrica, minada, portanto, pela dessubjetivação – por pinturas afins a seu estado de espírito. Com sofreguidão, parece procurar nas imagens seus cúmplices. A galeria refeita conterà Caravaggio, com o espectro trágico de *Davi com a cabeça de Golias* (1605), John Everett Millais, com o já citado *Ophelia*, além de *A filha do lenhador* (1851), e Bruegel, com *Caçadores em campo de neve* (1565) e *Terra de Cocanha* (1567). O Bruegel de *Caçadores em campo de neve*, que comparece também na sequência inicial com as bordas carcomidas pelo fogo, como que prediz o apocalipse, ecoando o cansaço da volta do trabalho diante do cenário hostil do inverno e evocando a sensação de ameaça de fim de mundo renascentista. A imagem faz, ainda, referência a *Solaris*, uma vez que a tela surge para o protagonista como miragem em que se projeta a memória da infância. Curioso contraste é estabelecido entre a apreensão do desalento frente às condições adversas do inverno, dia de trabalho duro e caça minguada, e *Terra de Cocanha*, tela cujo tema é o espaço do imaginário medieval pleno de fartura e prazeres terrenos: o contraponto entre as duas telas revitaliza a impossibilidade.

O filme encerra apreensão profunda do significado da melancolia. Traços do estado melancólico disseminam-se pela trama, não se restringindo a um drama particular, mas sim dizendo respeito a um mal que assola a humanidade: fadiga, alheamento, petrificação, reflexão. Entre eles, merece destaque o desdobramento dos índices de travamento do andar reiterados pelas tomadas em câmera lenta. A sensação de atravancamento já havia sido inserida pela cena de abertura, sobretudo nas imagens referentes às duas mulheres: a tomada em que Justine forceja por caminhar enovelada em leves fios que se fazem correntes e a tomada em que Claire, abraçada ao menino, intenta fuga impossível – seus passos afundam em campo plano e ela ultrapassa o inexistente número 19 do campo de golfe. Em outro registro, vemos a limusine que não trafega pelo caminho acidentado; na

48 Vale lembrar que Ofélia é quase noiva de Hamlet. Nesse sentido, Justine reúne algo do drama e da pulsão de morte das duas noivas: Ofélia e Isolda.

segunda parte, o cavalo – significativamente chamado de Abraão – que não logra ultrapassar a ponte. Justine, quando paulatinamente dominada pela prostração, dirá, mais de uma vez, em surda tentativa de comunicação, que não consegue caminhar, que sente seus pés atados por fios de lã. O apelo soa obtuso e sua mãe lhe responde que, como todos, cambaleante, ela se arrastará vida afora.

Outra forte característica, o caráter reflexivo, parece resultar da ordem complexa que perfaz o todo, estando mais atrelado ao ponto de vista da obra que aos dados de enredo. Se, como quer o histórico acerca da melancolia, o contraponto conceitual ao desapego do mundo reside na reflexão incessante e, portanto, paradoxalmente ativa, mesmo que tendente ao fúnebre, as qualidades estéticas do filme permitem relacionar tal caráter à própria construção da obra. Assim, o ponto de vista que orquestra o todo responde pela natureza autorreflexiva, negativa e algo profética do olhar melancólico. Ao mesmo tempo, porém, há certo viés inusitado no tratamento da negatividade, permitindo especular sobre a força contraditoriamente ativa da mobilização do motivo do melancólico. Benquistos tornam-se o melancólico e a catástrofe, dada a troca de sinal entre negativo e positivo que o filme encampa. Os aspectos pertencentes à constelação que constitui a problemática de Justine comunicam-se com o fim do mundo: à subjetividade em crise corresponde o mundo à beira do caos. Como estratégia de aproximação, a crise do sujeito reflexivo aprisionado num mundo desprovido de caminhos encontra eco no fim do mundo que se avizinha. Se homem e mundo sofrem do mesmo mal, o ponto de vista adotado positiva o desastre que surge, a um só tempo, como irremediável e necessário. O fim do mundo é o fim *deste nosso mundo*, etapa do capitalismo avançado que instrumentaliza a reflexão, neutraliza a luta e torna risível qualquer ideal. Justine percebe o mal social que a cerca, mas lhe é interdita a via da resistência ativa. A poesia cinematográfica da catástrofe força a nota a fim de escancarar o saldo incontornável de perdas: a explosão final faz tábula rasa das possíveis vitórias da civilização e expõe o homem ao irremediável desamparo.

Como contraponto à melancolia de Justine, a personagem Claire é signo do humano aferrado à sobrevivência. Não é à toa que seu nome alude

à claridade, signo da vida simples, convencional⁴⁹. Note-se, ainda, que as duas partes em que se divide o filme, encabeçadas pelos nomes das irmãs, correspondem inversamente ao momento ativo de cada uma delas: na primeira (“Justine”), quem está no comando é Claire; na segunda (“Claire”), inversamente, quem domina é Justine. Contudo, fielmente à lógica da melancolia, sabemos mais sobre cada irmã nas suas partes respectivas, no momento em que são focalizadas em situação de passividade e desengano.

Enquanto Claire teme a morte, Justine teme a vida. Não é por acaso também que, à medida que se amiúda a possível colisão, a heroína convalesce. Causa assombro a cena de Justine nua sobre cujo corpo recai a luz de Melancolia; sob o olhar atônito de Claire, o semblante entrevisto finalmente testemunha que o único apaziguamento possível àqueles cingidos pelo obsedante drama da autorreflexão é da ordem da morte.

Próximas da catástrofe, o diálogo travado entre as irmãs é índice do viés alegórico que sustém a construção das duas personagens. Claire procura conferir beleza ritualística ao fim do mundo, clama por uma reunião em família, diante do aconchego de um cálice de vinho. Impiedosa, Justine (a justa?) a ridiculariza, desvelando o caráter burguês e cabotino da purificação da morte. Assume o controle diante da derrocada, preocupa-se somente com a criança, seu sobrinho – como se só o intocado ainda pelos males do mundo merecesse consideração – e emula com poucos meios (bambus anelados formando um círculo) uma saída mergulhada na quimera do mito. O ardil da caverna mágica evoca, ainda, a nostalgia da plenitude arcaica contraposta à inoperância da razão. Acrescente-se a isso uma espécie de vidência atribuída ao melancólico. Justine, convicta quanto ao fim do mundo, diz à irmã “saber coisas” e o prova com a adivinha acerca do jogo dos feijões. Diante da morte, a requerida pátina civilizada cede à remissão aos tempos arcaicos, a magia convocada quadra bem com

49 O prenome “Justine” remete, ainda, à heroína de Sade cuja história se desenvolve também como contraponto à de sua irmã, Juliette. Sem forçar a comparação, cabe lembrar que, além de mais uma das referências artístico-literárias presentes no filme, a aproximação potencializa a carga dos tormentos psicológicos da personagem de Lars, comparados às torturas sofridas pela personagem sadiana. Na primeira parte, também as aproxima o périplo vão em clamor por auxílio; Justine será repelida pela mãe e ignorada pelo pai. Vale notar, ainda, o papel predominante das personagens femininas nos filmes do diretor.

a natureza impenetrável, alheia aos homens e anunciadora do fim do mundo. A conjuração de forças alheias à racionalidade remete novamente a *O sacrifício*, quando o erudito Alexander (Erland Josephson) toma para si a tarefa, em que comparece algo da provação ritualística, de salvar o mundo. Para esse fim, forja um desígnio miraculoso no mundo desencantado: o contato íntimo com Marta – empregada estrangeira sobre quem recai certa aura de barbarismo no conhecimento de forças ocultas – salvaria a todos. Segue-se a isso o abandono da família e da casa – pilares do mundo burguês: instituição e propriedade. O ápice da regressão às zonas do mito ocorre ao decidir atear fogo à casa, e esse é o coroamento do sacrifício pelo bem almejado, como se, diante de forças incomensuráveis, a individuação cedesse espaço aos modos da magia, numa espécie de purgação dos pecados da individualidade ou da razão.

Nesse sentido, talvez não seja excessivo supor que *Melancolia* começa onde *O sacrifício* acaba – ao que se acrescenta a releitura do argumento de *Solaris*. No início de *O sacrifício*, Alexander monologa a respeito da perda de rota da humanidade diante de sua vocação para o domínio, reflete sobre a relação entre natureza dominada e humanidade. Logo saberemos que estão à beira do fim do mundo. Nesse momento, após ouvir as notícias, a fala de Alexander bem poderia ser a de Justine: “Eu esperei tanto tempo por isso”. Em Lars von Trier, contudo, o traço melancólico presente na personagem migrará para um planeta. O eco de *Solaris* faz-se ouvir: não teria o planeta fictício absorvido a tensão conflitiva inerente à condição humana? O novo astro, de certo modo, apreendeu a desistência lutuosa dos homens frente à história da opressão – lembremos que Justine justifica a iminência do evento funesto com a prerrogativa: “a Terra é má”. O insondável planeta *Melancolia* caracteriza-se por um traço da sensibilidade moderna e desencantada, como se o subjetivo engendrasse formas cósmicas. Por outro lado, ainda, e ao contrário do oceano de *Solaris*, caberia pensar se *Melancolia* não seria criação dos homens. Enquanto o sacrifício de Alexander permite, mesmo que à custa de sua lucidez, a salvação, Justine é o humano cujas forças se esvaíram; sem saída, faz da melancolia refúgio e prisão.

Segundo a cosmologia antiga, Saturno rege os melancólicos. E Trier cria um novo astro, a própria *Melancolia* que precipita o fim. O planeta da inação destruiu a Terra: não haveria aí um índice da incapacidade de

resistir inerente ao mundo pós-utópico? Se o apocalipse jaz atrelado à incapacidade de ação, à tortura do discernimento enclausurado diante da obstrução dos caminhos, cabe retomar a discussão a propósito do papel crítico da melancolia.

O paradoxo entre resignação e criticidade diante da apreensão artística da atitude melancólica participa de tais questionamentos. A esse título, atente-se para a enigmática confluência entre vida exterior e paisagem introspectiva. Talvez o estranhamento maior provocado pelo filme resida na atribuição de certo caráter *subjetivo* ao planeta ameaçador. Melancolia se torna o outro em relação à Terra e à humanidade; seu substrato, porém, a julgar pelo seu nome, é enigmaticamente desentranhado de um traço específico da experiência humana, que sintomaticamente se refere à impotência e à desilusão. Se a aventura humana pode confundir-se com a trajetória da individualidade burguesa, cuja perda da autonomia é índice da dominação por ela mesma desencadeada, a faceta da desistência assume inflexão crítica na medida em que se nega a participar do processo civilizatório. Esse aspecto de subjetividade desencantada paradoxalmente emancipa-se do sujeito e o liquida⁵⁰, pois, se, por um lado, aquilo que o sujeito libera carrega consigo inevitavelmente as marcas do mundo, por outro, a resistência como desistência chegou a seu limite. Com a criação do novo planeta – cujo enigma faz convergir o extrínseco ao mais íntimo –, o filme oferta uma imagem de alto alcance sobre a emancipação suicida do humano melancólico, estado de desamparo agudo que, personificado, se torna capaz de produzir o desastre. Lembremos que, no momento do ápice da imersão no estado melancólico, Justine, ao provar do prato preferido, preparado pela irmã, desaba em pranto e diz que “tem gosto de cinzas!”. Como que a ecoar o beco sem saída do processo da individuação, é a inofensiva melancolia que reduzirá a história humana a escombros. O subjetivo liberado, negativo e inativo, se faz arma contra a individualidade

50 Afina-se a esse estado de coisas a seguinte passagem de Adorno a propósito do romance: “[...] os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas da condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido” (ADORNO, 2003, p. 62).

pseudossoberana; seu componente mais desacreditado, vítima e algoz da alienação – a melancolia –, reduzirá a civilização a cinzas.

O cinema de Lars von Trier elabora estratégias pouco convencionais de apreensão da catástrofe. *Dogville* (2003) já desenvolvera o tema por caminho pouco afeito ao engajamento fácil e provocativamente próximo de leituras conservadoras. Um filme poético e enigmático sobre o fim do mundo sugeriria comprazimento diante da opção pelo nada ou estratégia estética capaz de dialogar com a sensação contemporânea de incômodo frente à perda das utopias?⁵¹

Melancholia parece indagar a propósito do sentido da aventura humana num mundo pautado pela autoconservação. Com exceção de Justine, todos desejam salvar a própria pele. Ela é a desistência que assume caráter de oposição, contudo fadada à morte. Forte imagem histórica da perda de perspectivas, do fim do mundo precipitado pelo domínio da reflexão incapaz de agir, como se toda ação já surgisse contaminada pelo fracasso. Nessa toada, diante da perda das utopias e da vitória do capital, quando a práxis espoliada parece ecoar um “nada mais resta a fazer”, é uma surpresa contemplar um cinema que se tinga das cores da arte autêntica ao apreender em chave esteticamente crítica a beleza petrificadora do fracasso do ideal. Se a melancolia é da ordem da inação, o cinema que se empenha por construir, com sofisticação e ousadia, uma poética consistente sobre a sensação de perda do humano como fim do mundo instaura o paradoxo de uma desistência que é potencialmente ação – ação artística.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura**. São Paulo: Editora 34, 2003.

CHAMBERS, Ross. **Mélancolie et opposition**. Les débuts du Modernisme en France. Paris: J. Corti, 1987.

51 É instigante relembra a grande quantidade de filmes comerciais a respeito da catástrofe: diante do caso em questão, saltam à vista as diferenças orientadas por certa *adesão pelo negativo*, o que dialeticamente confere positividade ao acontecimento funesto.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Revista Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 32, v. 1, p. 128-142, mar. 1992.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturne et la melancolie**. Paris: Gallimard, 1989.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos**: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Realismo e a realidade do sangue: *Cidade de Deus* 15 anos depois

José Carlos Felix

Charles Albuquerque Ponte

Fabio Akcelrud Durão

Este capítulo investiga o filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, dez anos após seu lançamento. A hipótese de leitura subjacente é a de que o filme, em vez de representar um meio para expressar a voz dos oprimidos e para despertar a consciência social, na verdade inaugurou uma nova era na história do cinema brasileiro, uma vez que combina um grau inédito de representação realista da realidade popular com uma completa maestria da técnica cinematográfica, incluindo a apropriação das estéticas vanguardistas contrárias ao cinema comercial. O resultado final é, paradoxalmente, um grau ampliado de dominação por meio da imagem combinada a conformismo político. Na segunda parte do capítulo, oferece-se uma leitura cerrada de uma sequência de três quadros com o propósito de examinar a lógica interna do filme no sentido de acomodar a representação vanguardista da criminalidade ao lado de uma estética do cinema e televisão convencionais, apagando assim qualquer traço de tensão histórica entre elas.

Questões sobre violência e realismo em *Cidade de Deus*

Em uma das várias cenas de intensa violência em *Cidade de Deus*, Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora) bate em Neguinho (Rubens Sabino) por este ter assassinado sua própria namorada dentro dos limites de atuação do bando na favela. A fúria do líder da gangue não se deve ao feito em si, mas ao lugar onde ocorreu. Nas favelas cariocas, o *monopólio da vio-*

lência, bem como a comercialização das drogas, pertence exclusivamente aos traficantes, pois cabe a eles o direito de decidir de que modo devem ser punidos os praticantes de ações contrárias aos *códigos de conduta* do grupo. Evidentemente, da mesma maneira que, na prática, o fluxo de circulação e tráfico das drogas escapa ocasionalmente ao controle da complexa e estruturada rede do crime organizado, seja pelas invasões da polícia aos morros, seja pelos confrontos entre gangues inimigas, a violência revela-se também disseminada de maneira ubíqua e fora de controle. Contudo, a despeito da problemática da violência urbana, exaustivamente tematizada e estilizada por um sem-número de filmes brasileiros da chamada “fase da retomada”, o que de fato chama a atenção na cena em pauta não é nem mesmo a propalada exacerbação no retrato da violência, frequentemente apontada pela fortuna crítica do filme, mas o modo revelador pelo qual a literalidade do sangue se apresenta. Conforme discutiremos na última seção deste ensaio, o sangue nessa cena é, sobretudo, indicador de uma complexa e imbricada questão acerca do realismo e da representação da realidade nas artes, tanto no terceiro mundo em geral quanto no cinema em particular. Contudo, antes de aprofundar essa problemática no filme de Meirelles, é preciso tecer algumas considerações sobre o universo representacional do cinema com o qual *Cidade de Deus* se relaciona.

A questão que propomos discutir centra-se particularmente em dois aspectos do filme de Meirelles: o primeiro atenta para a singular e imbricada fusão que o filme faz entre dois eixos radical e historicamente antagônicos – o estético e, até certo ponto, o político-ideológico, no sentido de que *Cidade de Deus* apresenta, junto com a abordagem de temas e problemáticas sociais análogas a uma tradição cinematográfica engajada, características de um tipo de cinema de entretenimento que vê na espetacularização da violência uma forma de atrair e provocar catarse; o segundo, também um desdobramento do argumento anterior, toma a literalidade na representação do sangue da cena acima descrita – e seu posterior desaparecimento – como o traço mais sintomático de uma lógica de produção cinematográfica industrial que, ao modo do cinema padrão, assimila e manufatura qualquer gesto de expressão artística mais espontâneo da realidade. Ou seja, diante da tensão entre liberdade e controle expressa na maneira pela qual liberdade de criação e rompimento com formas de percepção preestabelecidas da rea-

lidade são assimiladas e estruturadas a partir dos códigos do idioma estético cinematográfico padrão, em *Cidade de Deus* o que está em jogo é o que acontece quando formas de arte engajadas e de cunho político-social, a exemplo do “realismo cinematográfico”, são moduladas por meio de procedimentos estéticos padronizados do cinema *mainstream*, a exemplo do “naturalismo cinematográfico”. Todavia, um exame disposto a lançar alguma luz sobre essa imbricada questão deve, primeiramente, buscar compreender as especificidades, tanto estéticas quanto históricas, dessas duas formas e concepções distintas de se fazer cinema (realismo e naturalismo cinematográfico) para, em seguida, observar como a tensão entre ambas configura-se como uma “dialética da agressão”, em que o artificialismo e o espetáculo do sangue e da violência se confundem com uma arte comprometida com o questionamento e a transformação profunda da realidade social.

Em um contexto no qual a realidade é cruel e desumana e a sociedade é visivelmente desigual, o realismo surge como um potente meio de expressão, não apenas para descrever e denunciar injustiças, mas sobretudo para mobilizar grupos e indivíduos para a mudança. Em certo sentido, o sofrimento reforça a sensação de que a “verdade” existe e funciona como uma força catalisadora que busca na verossimilhança da representação um meio de assegurar a existência das coisas como elas de fato são – como se apenas o impacto causado pela descrição de uma aparente condição de iniquidade fosse suficiente para arrefecê-la. Nesse sentido, na esteira do signo da representação pela imagem que dominou o século passado, os meios visuais tornaram-se rapidamente um potente recurso de luta e denúncia de toda sorte de injustiça social. No cinema, foi certamente o refinamento das técnicas de duplicação dos objetos empíricos – como o advento do filme sonoro e, posteriormente, o desenvolvimento da película em cores – que forneceram as condições necessárias para uma discussão teórica acerca do caráter mimético e realista das artes visuais. De certa forma, o surgimento de uma corrente teórica dentro dos recém-iniciados estudos de cinema, denominada de “teoria realista do cinema”, representou também a demarcação de uma nova posição teórica contrária à tendência de orientação formativa que dominou esse campo nas primeiras décadas do século XX. Dada a amplitude de seu escopo, faz-se necessário aqui destacar alguns fatores, de ordem histórica e estética, fundamentais tanto para o apareci-

mento de um movimento cinematográfico de bases realistas quanto para o desenvolvimento de uma significativa produção teórica a seu respeito.

Realismo, contudo, é um termo problemático, já que compreende uma miríade de diferentes tendências e nuances, para não mencionar uma longa história com suas próprias ramificações em todas as artes representacionais. Em relação a *Cidade de Deus*, excluindo o romance homônimo de Paulo Lins que serviu de base para o filme, ele mesmo de um realismo inovador (SCHWARZ, 1999; DURÃO, 2007), duas fontes opostas devem ser mencionadas. A primeira vem das primeiras experimentações de Sergei Eisenstein sobre a montagem filmica, que desnudou a artificialidade inerente ao meio e mostrou que o realismo não é um sinônimo para espontaneidade. Como a percepção já é desde sempre estruturada, o realismo não é um inimigo da técnica e, uma vez que o cinema possui um potencial quase ilimitado para a montagem, poderia ser um veículo privilegiado para a mudança social.

Por sua vez, uma posição contrastante vem do neorealismo italiano, mesmo tendo sido um movimento historicamente contingenciado e relativamente curto. Como é bem conhecido, esse foi um capítulo essencial na história do cinema ocidental, que estabeleceu o tom de muitas das produções progressistas após a Segunda Guerra Mundial. As realizações cinematográficas e estéticas de diretores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti, que seriam subsequentemente incorporadas como características intrínsecas do cinema de guerrilha ou contracinema, derivaram extensamente de sua recusa em utilizar os códigos padronizados de narrativa e da adoção de um estilo documentarístico, que incluía baixos orçamentos, filmagem em locações e, mais importante para nosso propósito, o uso exclusivo de atores não profissionais, ou não atores. Além disso, seus trabalhos eram baseados na pressuposição fundamental de que filmes realistas não deveriam ser restritos à exposição precisa da injustiça real, mas antes de tudo influenciar os espectadores a examinar suas próprias vidas e perguntar como contribuem para a reprodução da vida social.

Na história do cinema brasileiro, uma expressão emblemática do realismo emergiu na década de 1950 com os influentes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, que podem ser vistos como precursores do movimento cinematográfico nacional mais amplamente conhecido: o Cinema Novo. A expressão mais conhecida de seus

objetivos é encontrada no manifesto *Estética da fome*, escrito em 1965 por Glauber Rocha, que advogava por uma representação cinematográfica do Brasil real, oposta às antigas imagens alienadas, de fartura natural e de um povo amigável – uma alienação que continua até hoje em uma vastidão de filmes em que a iniquidade social é rigorosamente forçada à invisibilidade⁵². Nos anos de 1950, essa construção idealizada do país era mais bem exemplificada pela produção da Companhia Vera Cruz, que tentou seguir de perto os padrões de produção da Hollywood na época, uma estratégia que nos anos de 1970 seria adotada pela poderosa Rede Globo. Dessa forma, em vez de clichês idílicos autocriados, ou da vida amena dos ricos, as obras produzidas pelos iconoclastas do Cinema Novo desafiaram outros cineastas a enfrentar o primitivismo constitutivo do Brasil e verdadeiramente apresentar a violência que o país tanto produzia quanto exigia para sua reprodução. O antídoto para a agressão cotidiana, mas invisível, deveria ser do mesmo tipo: a representação da brutalidade existente, que também seria necessária para sobrepujar o sistema socioeconômico.

Quando de seu lançamento, *Cidade de Deus* foi acertadamente considerado um divisor de águas na história do cinema brasileiro. Seu sucesso era inegável: tendo sido visto por 3,2 milhões de pessoas somente em 2002 (ORICCHIO, 2003, p. 156), recebeu 32 prêmios internacionais (CIDADE..., 2002). Na época de seu lançamento, muitos críticos reconheceram no filme a realização das mais altas aspirações do Cinema Novo, pois encontraram em seu bojo uma representação altamente realista do dia a dia dos traficantes de uma favela no Rio. A linguagem dos habitantes foi apresentada com precisão cirúrgica e nenhuma concessão foi feita em relação às noções mesoclassistas de propriedade moral ou decência. Isso foi somado a um domínio inédito da técnica cinematográfica, seguindo os padrões altos (e custosos) do idioma standardizado do cinema norte-americano, mais precisamente o de Hollywood⁵³. Em suma, se a atuação não poderia ser mais

52 Esse é o caso, por exemplo, das comédias brasileiras, um dos gêneros mais ativos da indústria cinematográfica, mas também em dramas leves. No filme *Bossa nova*, de Bruno Barreto (2000), por exemplo, as janelas de todos os apartamentos voltam-se para as praias do Rio e um professor de inglês do ensino médio mora na vizinhança mais cara da cidade.

53 O idioma hollywoodiano pode ser definido como uma série de códigos e convenções estilísticas utilizada pela indústria fílmica norte-americana em suas primeiras décadas, que

autêntica etnograficamente, problemas persistentes da cinematografia brasileira, como a gravação de som direto, pareciam ter sido resolvidos de uma vez por todas, e as técnicas revolucionárias de edição e montagem pareciam fazer *Cidade de Deus* inclementemente verdadeiro e amplamente acessível. Com os benefícios da retrospectiva, porém, ficou claro que essas expectativas foram equivocadas, pois *Cidade de Deus* fez mais que falhar em despertar a consciência crítica: ele abriu um novo horizonte para a representação *mainstream*, mais baseada na violência anestesiadora dos sentidos, e mais alienante. É essa desproporção entre as esperanças iniciais embutidas no filme e o que realmente aconteceu que precisa ser explorada.

O lançamento imediato do filme foi um evento político em si. No calor da campanha presidencial, um Lula em vias de ser eleito elogiou-o por abordar ousadamente a questão da violência nas favelas enquanto se recusava a ser pessimista. Porque “no lugar do derrotismo, entre os escombros e corpos lacerados, o que emerge é o brilho nos olhos de Buscapé, um jovem salvo por uma câmera, com a qual ele documenta o inferno que é a Cidade de Deus” (SILVA, 2005, p. 115, tradução nossa). Arnaldo Jabor, cineasta e crítico cultural, antilulista de primeira hora, foi igualmente enfático quando afirmou:

[...] não projetamos esse filme, ele olha para nós. [...] O filme explode nosso senso de normalidade. [...] A tragédia da periferia brasileira foi um terremoto ignorado, ao qual ninguém mandou esquadrões de resgate. [...] *Cidade de Deus* quebra com as leis de um espetáculo normal; trai a indústria cultural e nos joga na cara não uma mensagem, mas uma sentença (JABOR, 2005, p. iii, tradução nossa).

depois virou seu *modus operandi*. A convencionalidade do estilo e produção nesse tipo de estética cinemática, descrita por Adorno em sua crítica da indústria cultural, promove um número de restrições à expressão individual na produção e no consumo de filmes. As normas que governam essa expressão dominante no cinema são comumente apresentadas em dois níveis: i) dispositivos técnicos, como continuidade de edição e composição da trilha sonora; ii) tipos determinados de lógica narrativa, incluindo o desenvolvimento do enredo como uma consequência das motivações psicológicas das personagens, bem como a organização específica do tempo e do espaço ao serviço da narrativa. Os dois sistemas estão interligados em uma ordem hierárquica em que a lógica narrativa domina o tempo e o espaço. Ordem esta que também presta contas pelas variações no modelo, a serem avaliadas em termos de seu propósito, visto que servem à sua função narrativa.

Certamente, havia vozes dissidentes, como a do *rapper* MV Bill, que criticou o filme por dar a impressão de que a vida na favela era reduzida à dos traficantes, ou a da crítica de cinema Ivana Bentes (2005), que aduziu que o filme promovia uma “cosmética da fome” que estilizava a pobreza. Outros protestaram que a favela ficava isolada da sociedade, o que obscurecia as ligações entre a fragmentada venda de drogas e o comércio a varejo, envolvendo, como é sabido, poderosos interesses políticos e econômicos. Voltaremos a esse argumento em breve. Enquanto isso, deve-se notar que tais críticas não foram suficientes para contrabalançar o que se tornou um sólido consenso positivo na mídia em relação ao filme, especialmente fora do país, onde os críticos de cinema quase em uníssono categorizaram o filme como uma narrativa de gângsteres, comparando-o, por exemplo, a *Os bons companheiros* (1990), de Martin Scorsese (SHAW, 2005). Aqui estava um artefato que parecia estender-se entre o local e o universal, a realidade brasileira e a empresa hollywoodiana, a crítica social e o entretenimento (CIDADE..., 2002). É essa visão prevalecente que deve ser contestada. Isso pode ser atingido mais proveitosamente **a.** investigando-se a forma de seleção dos atores e **b.** analisando-se as características técnicas distintivas no filme. Todavia, antes de descrever como o elenco de *Cidade de Deus* foi escolhido, devemos dedicar algumas palavras a Fernando Meirelles. É importante lembrar que, mesmo tendo dirigido dois filmes anteriormente, *Menino Maluquinho 2* (1998) e *Domésticas* (2001), seu *background* formativo partiu do ramo da propaganda, como dono da agência O2, a mais bem sucedida firma brasileira desse ramo⁵⁴. Para *Cidade de Deus* investiu quase três milhões de dólares de seu próprio bolso, que foram recuperados com um bom lucro quando a Globo Filmes lançou o filme⁵⁵. Grande parte da natureza “videoclípica” do

54 Não somente era a O2 a maior firma brasileira no setor, mas era duas vezes maior que o segundo lugar. Em 2002, a O2 produziu 416 comerciais de televisão. Hoje, não se pode assistir à televisão por meia hora sem ver ao menos um comercial produzido pela O2. Sobre essa questão, ver Gatti (2005, p. 45).

55 O caso de Meirelles não é único. Em um país no qual a indústria cinematográfica entrou em colapso no início dos anos 1990, a propaganda provou ser um ramo frutífero obrigatório para o treinamento audiovisual. Mesmo assim, é importante apontar de passagem as bases existenciais de Meirelles para fazer cinema: “em 1998, eu tinha 42 anos e meu alarme interno disparou freneticamente, avisando que minha vida como diretor de comerciais era muito confortável, mas não muito satisfatória. Por acaso, nessa época, eu li *Cidade de Deus*, de Paulo

filme e a facilidade lidar com atores não profissionais são oriundas da experiência de Meirelles em transformar produtos em objetos de desejo.

Nesse sentido, o espírito etnográfico do romance foi espelhado adequadamente no elenco do filme. Meirelles declarou em diversas entrevistas que, desde o início da produção, seu objetivo era alcançar um tipo de realismo que rivalizasse com o do romance, e isso só poderia ser conseguido na tela por meio de atuações espontâneas: “Queria que a plateia olhasse para o Zé Pequeno e realmente visse o Zé Pequeno, não um ator fazendo um papel. A ideia era usar esses atores desconhecidos para eliminar o filtro, deixar que o espectador tivesse um contato direto com o personagem” (MEIRELLES, 2005, p. 15, tradução nossa). Foi com esse espírito que ele e o roteirista Bráulio Mantovani contataram o *Nós do morro*, um grupo de teatro estabelecido na favela do Vidigal, e começaram um longo e estrênuo processo de seleção. O primeiro passo foi o de recrutar, com a câmera na mão, membros interessados de várias comunidades de favelas. Duas mil pessoas passaram pelo teste de vídeo. Dessas, quatrocentas, de 9 a 25 anos, foram escolhidas para prosseguir nas oficinas de atuação. Após uma semana de exercícios de interpretação, reduziu-se o elenco a duzentos participantes, divididos então em oito grupos e que tiveram aulas duas vezes por semana durante cinco meses, das 9 horas da manhã às 9 horas da noite. Depois desse processo, foram definidos os sessenta atores principais e os 150 coadjuvantes, e somente então eles foram informados sobre que filme seria feito.

A oficina teatral não foi somente um meio para selecionar e treinar atores; foi também uma base de teste para o próprio roteiro. Como Meirelles observa, em uma passagem que merece ser citada por completo:

[...] assim que apreenderam o mecanismo da improvisação, começamos a passar as cenas do *script*, mas sem que soubessem que estas eram as cenas do filme e sem dar a eles os diálogos. Somente contávamos a eles a situação, e eles a desenvolviam. Eu mantinha um bloco de notas em mãos, anotando as boas ideias, frases interessantes e situações criadas do conflito pro-

Lins, e decidi encarar um novo desafio: fazer um filme baseado nesse romance. Mataria dois coelhos com uma cajadada: exporia uma visão de meu país que me chocou quando li o livro e daria um novo impulso à minha vida” (MEIRELLES, 2005, p. 13, tradução nossa).

posto. Eu mandava essas notas regularmente para o Bráulio, em São Paulo, e ele incorporava as novas ideias ao texto, até terminar uma nova versão do *script* (MEIRELLES, 2005, p. 18, tradução nossa).

Os atores foram, em certo sentido, sujeitos e objetos do trabalho. Em ação aqui, há uma mistura interessante de espontaneidade e técnica dramática, e não seria exagerado dizer que a precisão etnográfica foi literalmente fabricada. O que deve ser enfatizado, contudo, é a manutenção da divisão do trabalho, pois os habitantes das comunidades não tinham acesso ao lado intelectual do processo, nem da concepção inicial da história (não importando o quanto ainda seria mudada) ou de uma visão do todo. Mas deve-se rapidamente acrescentar que o ideal de ensinar as pessoas a se tornarem elas mesmas não era, de fato, novo em absoluto, pois Fátima Toledo, uma preparadora de elenco brasileira cuja participação no processo de escolha do elenco de *Cidade de Deus* não pode ser negligenciada, havia desenvolvido um método original de extrair *performances* realistas de atores não profissionais, especialmente para a televisão⁵⁶. Em suma, se o roteiro de Mantovani indicado ao Oscar, que viu não menos que treze versões diferentes, foi o resultado das intuições e reações dos moradores das comunidades, de sua intimidade com seu próprio meio, ele não lhes reservou qualquer espaço para composição propriamente dita. Esse espaço foi, no entanto, dado ao roteirista de Hollywood Alexander Payne, que aconselhou Mantovani quando se conheceram em uma oficina promovida pelo Sundance Institute no Brasil.

E é exatamente para a composição do filme que nos voltamos agora. Ao menos seis aspectos importantes podem ser mencionados aqui:

a. A falta de autoconsciência por parte da câmera. Apesar (ou precisamente por causa) de sua edição magistral, a câmera nunca chama a atenção para si mesma, para o fato de estar filmando, de que é uma ferramenta:

56 Posteriormente, o sucesso do filme impulsionou o trabalho de Toledo na indústria cinematográfica brasileira *mainstream*. Seu método virou sinônimo de *performance* realista, e um número de produções recentes, debatidas extensivamente por traçar temáticas similares a *Cidade de Deus*, como *Tropa de elite* (2007) e *Linha de passe* (2008), beneficiaram-se dele. Todos tiveram seus atores principais treinados por ela, foram extremamente bem-sucedidos em termos de bilheteria e angariaram prêmios internacionais.

virtuosamente apaga a si mesma, impedindo assim qualquer pensamento sobre a manipulação na edição e aumentando a ilusão do todo, mesmo fragmentado, da realidade representada. O que antes fora o resultado de um perspectivismo radical é agora incorporado ao fluxo de imagens. Um bom exemplo é a rotação de 360 graus ao redor de Buscapé na cena 2 do DVD (4min43s a 4min50s), que termina a admirável introdução do filme com a galinha fugitiva. O procedimento é simbolicamente eficaz em retratar a posição intermediária entre os traficantes e a polícia, o crime e a legalidade. Nesse sentido, a cena poderia levar à reflexão – talvez mostrando a semelhança entre as duas esferas – e a câmera poderia ser literalmente seu instrumento. Mas esse potencial não é atualizado, pois a mesma rotação que oferece uma visão completa e simultânea das forças opositoras também serve como um mecanismo de conexão com o passado à medida que circula Buscapé com o aumento da velocidade. Em suma, tanto o movimento de câmera quanto a edição são ousados sem serem realmente desafiadores; podem ser inovadores, mas não revolucionários, agradando ao espectador, mas não abrindo seus olhos.

b. A natureza da música. Em *Cidade de Deus*, o som sublinha a imagem e não produz qualquer tensão em relação a ela⁵⁷. Também, como no caso da câmera, a música é altamente competente. Não se pode censurar o filme por escolher um meio musical inadequado, pois o samba tocado realmente é um dos tipos de música produzida e consumida nas periferias do Rio de Janeiro. O problema é que o samba, ou o chorinho, ou mesmo o *funk* posterior é associado a felicidade e alegria, o que pode ser observado, por exemplo, durante a sequência de *flashback* dos anos de 1960 (23min50s a 24min30s), que estabelece uma descontinuidade entre a canção nostálgica sobre a vida feliz das favelas e as violentas batidas periódicas da polícia. Mais uma vez, aquilo que podia gerar críticas por meio do confronto entre um mundo bárbaro e o som reconciliador é neutralizado, e a música, por fim, ajuda a moldar as imagens tornando-as mais agradáveis.

c. Fotografia. *Cidade de Deus* é um filme cujas cores, apesar de toda sua violência desenfreada, mostrada sem clemência, não são agressivas em si. Em

57 Ver os comentários de Adorno e Eisler em *Composing for the films* (2007), sobre a necessidade de o cinema progressista estabelecer uma tensão entre imagem cinemática e som.

sua maioria, marrom e cinza são seus tons predominantes e muito raramente o vermelho vívido ou qualquer outra cor chocante aparece com dominância. Quase todos os matizes são acolhedores aos olhos, especialmente nos interiores das locações. Novamente, o salto temporal para os anos 1960 serve de bom exemplo para examinar as escolhas de cor, que dissolvem a tensão em uma época representada com alguma nostalgia, enquanto fica claro pela muito agradável mudança de paleta, de um azul frio a um nostálgico passado ocre⁵⁸.

d. Nostalgia no enredo. Como no livro, o filme tem uma divisão triádica, mas o tratamento dado ao passado é bem diferente do romance, pois, na obra de Meirelles, a chegada à Cidade de Deus torna-se idílica, o que justifica a proposta da renomada crítica brasileira Lúcia Nagib (2006) de considerar uma estrutura mítica subjacente ao filme composta por seções de paraíso, purgatório e inferno. Há certamente algo absurdo em considerar as origens de uma favela como paraíso, mas *Cidade de Deus* realmente se apresenta nessa parte em cores tranquilizadoras e com música pacífica, assim sugerindo que o mundo era bom quando os pobres não eram violentos e concordavam em manter o seu lugar.

e. Identificação com Buscapé, a personagem principal, que narra a história e afinal consegue sair da favela para se tornar um trabalhador de confiança. Uma das escolhas composicionais mais importantes na preparação do roteiro foi reduzir as mais de duzentas personagens do romance a algumas poucas dezenas. O que na literatura apareceu como a voz da favela, resultado da imbricação de diversas histórias diferentes, agora é articulado ao redor de uma única pessoa. Um quase herói que de certa maneira rivaliza a autoridade do vilão Zé Pequeno. A boa fortuna do indivíduo no final do filme ofusca o fato de que, para a comunidade, tudo continua rigorosamente o mesmo. A identificação é o resultado da estratégia narrativa da focalização, uma marca registrada do cinema hollywoodiano hoje incorporada à maioria das chamadas produções independentes⁵⁹, e inclui

58 Para uma boa descrição da fotografia de *Cidade de Deus*, ver Oppenheimer (2005).

59 Não é de admirar que *Quem quer ser um milionário* (2008), de Danny Boyle, tenha sido comparado imediatamente a *Cidade de Deus*. Ironicamente, apesar das semelhanças entre ambos, o que os críticos falharam completamente em notar foi que tal semelhança revela um processo poderoso e inescapável de estandardização do qual nem mesmo as chamadas produções independentes parecem conseguir escapar.

uma gama de estratégias narrativas como a utilização de planos subjetivos, o acompanhamento da personagem pela câmera e a concretização da vida interior das personagens por meio de *flashbacks* ou da intromissão de seus pensamentos na forma de *voice-over* (PONTE, 2011, p. 199). Ela funciona por meio de um estreitamento do foco em um único ser, portanto destacando-o do resto do ambiente, que é então convertido em pano de fundo, e criando empatia entre a personagem e a plateia. Em *Cidade de Deus*, o capítulo 32 do DVD é emblemático. Tendo fotografado policiais recebendo subornos, Buscapé decide mandar para o jornal em seu lugar as imagens do cadáver de Zé Pequeno perfurado por balas. Em suas palavras: “Se eu entregar só essa foto do bandido, eu consigo trabalho. Essa daqui [a foto do suborno] eu fico famoso, vai sair até em capa de revista. O Pequeno nunca mais vai me encher o saco... Mas a polícia?” A escolha é apresentada como uma entre a fama e a autopreservação, a ambição perigosa e o conformismo prudente. Mas esse é um dilema projetado pelos olhos de Buscapé, que tende a tornar-se o dos espectadores. Porque a verdadeira questão em jogo não é o sucesso profissional ou mesmo a segurança em si, mas a opção por um projeto individual. Expor os policiais poderia ter sido parte de uma ação política visando mudar a realidade; poderia ter circulado anonimamente entre partidos políticos e grupos de protesto. Essa possibilidade é simplesmente reprimida do filme e a cena seguinte, em que Buscapé conversa com seu amigo Barbantinho, reforça essa repressão. Nela o herói confirma que conseguiu um emprego como fotógrafo em um jornal⁶⁰:

- Emprego, não. Estágio.
- Estágio, mas tá dando um dinheirinho, né?
- Dinheirinho, uma merreca.
- E a jornalista? Ela é gostosa?

A mudança de tópico de trabalho para sexo, com todo seu lado chauvinista, é apaziguadora; ajuda a encerrar a questão da escolha de Bus-

60 Note a interessante estrutura *en abyme* aqui, pois, se a câmera, ausente do romance de Lins, era o meio para a escalada social da personagem na ficção, também o era para os atores na realidade.

capé, que é dissipada na criação de um vínculo machista. Por toda sua inovação na cena, personagens e linguagem, o ideal da mobilidade social é exposto como válido nas favelas do Rio.

f. A produção de choques e a imposição do ritmo em alta velocidade. É verdade que em *Cidade de Deus* a falta de consciência da câmera e a identificação com o protagonista em princípio não exauriria o potencial crítico do filme. Poderia se defender que a história é complexa o suficiente para não assumir posições claras e não evitar dissonância, conflito e ambiguidade. Mas essa hipótese se sustenta somente até o ponto em que o andamento do filme não é levado em consideração. Uma vez que a atenção se volta para os cortes rápidos e os movimentos de câmera frenéticos, percebe-se que a cor e o som perfeitos estão reunidos às hipergírias e à violência explícita em um todo homogêneo que alimenta reações de prazer catártico análogas às do *thriller* americano. *Cidade de Deus* estaria, então, perto o suficiente para permitir a identificação, mas distante o bastante para provocar excitação, a emoção do choque. Não há simplesmente tempo restante, nenhuma lacuna narrativa, para permitir o pensamento ou julgamento crítico.

Dessa forma, *Cidade de Deus* pode ser visto (literalmente) como um *tour de force* invertido. Não é o caso que o filme consiga criar uma obra-prima a partir de um ambiente inóspito; bem o oposto, o que ele consegue produzir, por meio de uma realidade distópica mais flagrante, é um objeto de lazer e diversão. E isso não foi conquistado devido a recursos técnicos deficientes, que distorceriam a representação, mas por uma perícia inaudita na história do cinema brasileiro. Se essa avaliação negativa pudesse ter soado excessivamente rígida ou perversa aos críticos de dez anos atrás, agora ela é corroborada por aquilo que *Cidade de Deus* se tornou ao longo da última década: uma referência e inspiração para uma série completa de filmes neofavela. A lista é significativa e inclui a série de TV e filme *Terra dos homens* (2002-2005, criada por Meirelles e Kátia Lundt; 2007, dir. Paulo Morelli, respectivamente); *Seja o que Deus quiser* (2003, dir. Murilo Salles); *O redentor* (2004, dir. Cláudio Torres); *Maré – nossa história de amor* (2008, dir. Lúcia Murat); *5x favela – agora por nós mesmos* (2010, dir. Wagner Novais e colaboradores), entre outros. Mais importantes ainda, os arrasa-quarteirões problemáticos *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2007; 2010, dir. José Padilha) não poderiam ter sido pro-

duzidos sem o filme de Meirelles como precursor. O mesmo pode ser dito pelo recente e intrigante *2 Coelhos* (2011, dir. Afonso Poyart), um filme que combina uma imensa violência criminal com a linguagem dos quadrinhos e a estética da MTV e da propaganda. Portanto, nossa conclusão: longe de ser um veículo por meio do qual os oprimidos receberam voz, longe de ser um meio para a emancipação da comunidade das favelas, *Cidade de Deus* abriu um novo horizonte representacional para a indústria cultural brasileira. O resultado da cristalização desse novo gênero é que se tornou ainda mais difícil criar uma abordagem realmente nova para as comunidades das favelas, uma que se separaria efetivamente do esquema realista (ADORNO, 2008) que foi tão fortemente moldado na história recente do cinema. Em vista disso, a tarefa urgente torna-se recuperar a realidade em um realismo perfeito, mas codificado⁶¹.

O desaparecimento do sangue: oscilação entre excitação e arrefecimento da violência em *Cidade de Deus*

É precisamente a maestria técnica do filme que pede por uma leitura cerrada como tentativa de achar detalhes reveladores a minar de dentro a supremacia da construção. Há um programa interpretativo nesse procedimento. Filmes não computadorizados, por definição, contêm em si mais do que podem dominar. Diminuir radicalmente sua velocidade para mostrar o que sempre esteve lá, visível, mas não visto, pode ser uma fonte de inspiração para outras mídias, mesmo que mais lentas, como a literatura, ou mais rápidas, como a TV ou a internet. Para nós, a cena de Neguinho apanhando será importante por três motivos. Primeiro, como um ponto nodal do enredo e o gatilho de uma ironia crucial: Bené (Phellipe Haagensen), prevenindo Zé Pequeno de matar Neguinho, acaba sendo aci-

61 Em uma instância específica, a realidade fez-se sentida *vis-à-vis* com o funcionamento do realismo e, como será visto abaixo, de uma forma negativa, notadamente através da impossibilidade de a equipe de produção filmar na própria *Cidade de Deus*, como planejado originalmente. Após alguns dias ficou claro que a relação entre os traficantes de drogas, a polícia e a população eram instáveis demais para permitir um trabalho contínuo com um equipamento tão caro.

dentalmente baleado por este em sua própria festa de despedida da favela. A mensagem da história está clara: para aqueles envolvidos no tráfico de drogas, achar uma saída não é uma coisa fácil de fazer. Em segundo lugar, o fragmento é significativo na forma em que engloba uma dinâmica de apropriação e domesticação do fazer cinemático progressista. Por fim, para concluir, vale uma consideração pormenorizada de três quadros do filme, como uma maneira dialética de se examinar como a construção do sangue pode mostrar a aparição da realidade em meio ao realismo.

Após o início do espancamento em que Zé Pequeno chuta Neguinho, vemos a cena (1h06min41s) através da moldura de uma porta, a partir de outro quarto. Então a câmera volta para um quase *close*, com Neguinho agachado, com sangue escorrendo pela testa, os braços afastados, mãos erguidas à frente e acima da cabeça, com o cano de um revólver, segurado por Zé Pequeno, apontado para sua cabeça (1h06min47s). A sequência da cena (1h07min07s) mostra Neguinho deixando o barraco.

Em um filme altamente elogiado por seu meticuloso cuidado técnico, a justaposição desses três quadros desvela uma verdade que se estende para toda a obra. Do ponto de vista do conteúdo, do que está sendo representado, o início da sequência subverte a ordem tradicional do desenvolvimento da ação por situar o clímax logo na primeira cena, assim sugerindo à plateia que pode haver pouco ou nenhum limite para o tratamento da violência. No entanto, tal promessa não dura muito, pois o que primeiro aparentava ser uma representação ousada da violência gratuita é rapidamente atenuado pela interferência de Bené em favor de uma resolução menos drástica para o conflito. No curso da ação, portanto, Bené age como um poder de coibição e humanidade que, ao mesmo tempo, torna a violência mais suportável para o espectador. Como na totalidade do filme, o final aqui, mesmo provisoriamente, é feliz.

Todavia, isso é espelhado em termos formais pela disposição dos quadros, no tipo de formatos de tela utilizados. Em termos de composição, sem dúvida, os três quadros podem ser lidos como opressores, considerando o fato de que a tela não é usada em sua totalidade, sugerindo que a violência das gangues, personificada por Zé Pequeno, deve ser vista de uma posição oculta, que tal violência é ubíqua e, desse modo, oprime a comunidade como um todo. Um olhar atento revela que a princípio se inverte a dimensão tradicional da tela

estabelecida pelo cinema *mainstream* hollywoodiano, pois o eixo horizontal tradicional é reemoldurado pela porta em uma vertical extrema, fazendo da violência um lugar central, mas não exclusivo, no plano de fundo. Enquanto isso, o primeiro plano ocupa uma posição proeminente não apenas pela moldura da ação como um quadro (*frame*), mas também por incluir elementos do cenário, como as fotos de mulheres nuas (as quais, emolduradas por linhas horizontais e verticais, assemelham-se a um fotograma de filme regularmente cortado de cenas indesejáveis durante o processo de edição ou, em muitos casos, cortadas por solicitação da censura), um muro destruído e escombros por toda parte. O contraste entre luz e sombra, um equilíbrio extremo entre luminosidade e escuridão, também testemunha a favor da sensação de realismo do filme. O *chiaroscuro* na fotografia da cena, no qual o branco excessivo vindo da lâmpada está restrito aos limites do quarto dos fundos, produz uma sensação de tridimensionalidade realista e relembra o tipo de foco de luz utilizado durante sessões de tortura. Igualmente notável é o tubo alocado convenientemente em uma posição que previne qualquer visão da arma, funcionando como uma faixa, cobrindo certas partes desagradáveis, frequentemente imposta por censores sobre as cenas/filmes considerados moralmente impróprios ou excessivamente obscenos. Em poucas palavras, em vista de todos esses elementos comprimidos em um único quadro, é tentador lê-lo como uma alusão à ousada estética de guerrilha anticinema pela qual *Cidade de Deus* foi ampla e erroneamente tomado.

Por contraste, o segundo quadro aponta para a direção oposta, já que aparece como uma instância típica de uma composição *mainstream*: a mesa branca achata a imagem, acarretando um plano característico de *widescreen*, como no *cinemascope*. O resultado imediato de tal inversão radical expõe um dos maiores esforços da estética hollywoodiana: o controle de qualquer cena repulsiva ou chocante para manter o filme tolerável para os espectadores. Se o *close* extremo projeta o cerne da violência para toda a tela, ele já representa uma domesticação do primeiro plano, pois a limpeza do quadro, com sua extensa brancura circulando Neguinho, pacifica a brutalidade da ação ao eliminar todos os escombros periféricos de informação visual que compunham o primeiro quadro. O *close* cria um efeito enganador a respeito do desenvolvimento e aprimoramento da violência da cena, assim reforçando, em *Cidade de Deus*, a

dialética entre a estética fílmica orientada pela realidade e a convencional. A aproximação abrupta da câmera e o posicionamento do sangue no centro da ação podem ser tomados facilmente como um movimento em direção a uma maximização da violência. Mas o uso de um formato padronizado de tela como o *cinemascope*, apesar de breve, na verdade ameniza o impacto da ação representada no quadro anterior ao confinar a agressividade da violência aos limites de um formato de tela familiar aos espectadores.

No terceiro quadro, a composição do ponto de vista torna-se algo mais próximo de um formato televisivo, o que corresponde a uma domesticação adicional da violência e uma maneira mais *adequada* de terminar a sequência. Seria difícil exagerar a importância da tela de TV como o único formato de imagem em movimento para uma grande parte da população brasileira. E não é por acaso que esse tipo de tela conclui a sequência, com um *final feliz* na composição. Neste sentido, a progressão dos três quadros, da estética ousada de guerrilha anticinema para o formato de tela de TV, pode ser lida como uma instância da própria lógica interna do filme em sua capacidade de absorver uma variedade de códigos e convenções cinematográficas. Conforme a ação se desdobra, todavia, qualquer dispositivo, composição ou arranjo fílmico que primeiro foi introduzido na narrativa como uma novidade ou algo anticonvencional é, cedo ou tarde, adaptado e ajustado a um padrão estandardizado. *Cidade de Deus* impressiona em sua habilidade surpreendente de manipular essas transições e engenhosamente realizar essas acomodações em termos tanto da forma quanto do seu conteúdo.

Para resumir, a série de quadros começa com o impacto de uma imagem marcada pela irregularidade de todos os elementos em sua *mise en scène*, como uma maneira de assinalar a tese de que a severidade da realidade não reside tão somente na crueldade da ação em si (o espancamento de Neguinho e sua morte em potencial), mas também é endêmica nos arredores (a desarrumação e desordem do cenário decadente capturado na cena); então progride para a simetria e a limpeza padronizadas dos códigos do cinema *mainstream*, nos quais o aprimoramento da ação deixa pouco ou nenhum espaço para a sensação de realismo estabelecida previamente pela conjunção entre ação e cenário; finalmente, alcança o equilíbrio e a afinação do formato ubíquo da TV, em que a representação da violência

e brutalidade opera de acordo com convenções particulares, fortemente preestabelecidas. Como as cenas de sexo de filmes pornográficos exibidos na TV a cabo, a crueldade nesse formato de mídia pode ser explorada completamente sem nunca ser mostrada inteiramente.

No entanto, a maestria na disposição do material visual aqui não é absoluta. Subvertendo-a, há um erro de continuidade, um *goof*, que se mostra significativamente revelador. Certamente, falhas dessa natureza estão longe de pertencer aos elementos mais nobres da teoria fílmica; a assertiva de que possam ser cognitivamente relevantes seria encarada mais provavelmente como surpresa, se não com suspeita, pelos críticos. *Goofs* são geralmente considerados como um passatempo de espectadores obsessivos, que talvez queiram provar sua superioridade em relação ao objeto à sua frente, um objeto a partir do qual podem facilmente acolher sentimentos simultâneos de amor e ódio. Além disso, por conta de sua natureza comum, eles não são normalmente considerados enfáticos. Virtualmente, todos os filmes trazem em si algo que deu errado, a ponto de o aficionado por cinema às vezes ver prontamente como erro algo que não era. Duas afirmações podem ser lançadas aqui para sugerir o contrário. Em primeiro, os *goofs* demandam um tipo diferente de olhar. Qualquer pessoa que passou tempo procurando por eles (ou mesmo tentando verificá-los) está familiarizado com a velocidade insuportavelmente lenta que impõem ao espectador. O ritmo quadro a quadro parece gerar inteiramente outro tipo de objeto, algo intermediário entre uma pintura e o cinema propriamente dito. Essa experiência como tal merece ponderação. Além disso, contudo, podemos diferenciar essas falhas de acordo com o tipo de significado que produzem, já que, se em muitos casos não são mais que uma curiosidade – somente revelando, digamos, a incompetência do ator ao não prender a respiração em cenas em que supostamente estaria morto –, em outros podem produzir um sentido determinado que é relevante para o que está em jogo no próprio filme. Isso é o que acontece com o *goof* discutido abaixo, que pode ser considerado como gerador de uma verdadeira dialética do sangue.

Na cena em que Zé Pequeno espanca Neguinho, pode-se ver que ele está sangrando e sua camisa vermelha está ensopada. Ele foi atingido com um revólver na cabeça e o sangue demora um pouco para fluir. É somente no segundo quadro que ele jorra. Todavia, quando Neguinho deixa a favela, ne-

nhuma marca de sangue pode ser discernida em sua cabeça ou camisa. Assim forma-se a dialética do sangue nessa cena: por um lado, há a perfeita construção do corte na testa de Neguinho paralelamente ao tempo real da ação; por outro, o desaparecimento das manchas de sangue. O *goof* então expõe uma falha seminal, um furo na mais perfeita racionalidade técnica. Ao desnudar o dispositivo (como chamariam os formalistas russos), ele mostra muito mais do que falhas no todo. Por isso, concluímos: se o sangue apresentado na cena fosse manufaturado realística e perfeitamente, mobilizando como o fez uma magistral montagem e ingenuidade cinematográficas, não seria o sangue da realidade. Em um realismo supercodificado, o sangue da realidade não pode ser representado como tal e é por isso que sua ausência da testa e da camisa do habitante da favela pode permanecer como um sinal do que seria a coisa real, já que a grande maioria dos atores recrutados para o filme vieram das comunidades das favelas, e nos erros do filme eles emergem como de fato são, de uma maneira como nunca poderiam fazer se alguém tentasse representá-los diretamente. Em outras palavras, é a erupção da realidade no realismo que apenas pode acontecer por manipulação, que de outra forma não apareceria como tal. Quando se coloca o *goof* no centro, o sangue ausente aponta para a irrealidade do sangramento forjado realisticamente. O real não está lá, ou melhor, se faz sentir por uma falta indiscernível ao olho, que somente pode emergir no esforço máximo da visão.

Referências

ADORNO, Theodor W. The schema of mass culture. In: _____. **The culture industry: selected essays on mass culture**. Ed. J. M. Berstein. London: Routledge, 2008. p. 61-97.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. **Composing for the films**. New York: Continuum, 2007.

BENTES, Ivana. The aesthetics of violence in Brazilian film. In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). **City of God in several voices: Brazilian social cinema as action**. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. 82-92.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**. New York: Columbia University Press, 1985.

CIDADE de Deus. 2002. Disponível em: <<http://cidadedededeus.globo.com>>. Acesso em: 6 fev. 2012.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Towards a model of inclusive exclusion: marginal subjectivation in Rio de Janeiro. In: AFOLABI, Niyi; RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Eds.). **The Afro-Brazilian mind**. Trenton: Africa World Press, 2007. p. 75-86.

ESPINOZA, Julio García. For an imperfect cinema. In: FUSCO, Coco (Ed.). **Selections from new Latin American cinema**. New York: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1998. p. 166-177.

GATTI, André. City of God: a landmark in Brazilian film language. In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). **City of God in several voices: Brazilian social cinema as action**. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. 44-52.

JABOR, Arnaldo. Preface. In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). **City of God in several voices: Brazilian social cinema as action**. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. iii-iv.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEIRELLES, Fernando. Writing the script, finding and preparing the actors. In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). **City of God in several voices: Brazilian social cinema as action**. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. 13-25.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OPPENHEIMER, Jean. Shooting the real: boys from Brazil. In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). **City of God in several voices: Brazilian social cinema as action**. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. 26-31.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PONTE, Charles Albuquerque. **Indústria cultural, repetição e totalização na trilogia *Pânico***. 2011. 315 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

ROCHA, Glauber. An esthetic of hunger. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Eds.) **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995. p. 68-71.

SCHWARZ, Roberto. *Cidade de Deus*. In: _____. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHAW, Miranda. The Brazilian goodfellas: City of God as a gangster film? In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). ***City of God in several voices***: Brazilian social cinema as action. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. 58-70.

SILVA, Luís Inácio Lula da. Screening of City of God. In: VIEIRA, Else R. P. (Ed.). ***City of God in several voices***: Brazilian social cinema as action. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 2005. p. 115-116.

Poesia e cinema no Brasil: uma história de conflitos e catástrofes

Wilberth Salgueiro

Introdução

A poesia, considerada no sentido específico de expressão formal literária, não aparece – como protagonista! – com frequência em produções cinematográficas. Aqui e ali, o que se vê são documentários, em geral edificantes, e curtos, da vida de poetas, com um olho no nicho do circuito escolar. Esse quadro por si só já antecipa certa incompatibilidade entre o micromundo que cerca a poesia (mundo de poucos leitores, de tribos e guetos, que sobrevive quase que às custas dos próprios poetas) e o macromundo que sustenta a indústria cinematográfica (mundo de milhares ou milhões de espectadores, de todos os perfis, que gera e envolve grande circulação de dinheiro).

No entanto, de tempos em tempos, surgem filmes em que a poesia, de algum modo, é o carro-chefe. Entre estes, selecionamos algumas produções brasileiras que discutem questões sociais e culturais mais amplas. Escolhemos obras das últimas décadas: (1) de 1965, *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade; (2) de 1977, *Morte e vida severina*, de Zelito Viana, e, de 1981, a versão televisiva feita por Walter Avancini; (3) de 1984, *Assaltaram a gramática*, de Ana Maria Magalhães; (4) de 1994, o episódio “Você é linda” em *Veja esta canção*, de Cacá Diegues; (5) de 2009, *Palavra encantada*, de Helena Solberg; e, (6) de 2012, *Febre do rato*, de Cláudio Assis.

O objetivo é investigar, a partir dessas películas, como a poesia, tida pelo senso comum como uma espécie de arte edulcorada e autocentrada, pode se investir de um forte potencial crítico, contribuindo para uma reflexão de ordem política e ideológica sobre valores morais e problemas culturais brasileiros. Para tanto, vamos nos acerrar de conceitos caros a

Theodor Adorno – antagonismo, catástrofe, arte, engajamento – e examinar como se dão a ver nos filmes indicados.

Para o filósofo alemão, os antagonismos sociais se inscrevem na forma, que nada mais é do que um “conteúdo sedimentado”. No “Prefácio” a *Filosofia da nova música*, dirá, perguntando: “Trata-se apenas da música. Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis?” (ADORNO, 2009, p. 11). Ou seja, nos “problemas do contraponto” se registram “conflitos inconciliáveis”; noutras palavras, na forma o conteúdo social se sedimenta, na forma os antagonismos históricos se gravam, feito uma tatuagem no corpo. Cabe ao crítico da cultura, de uma perspectiva filosófica, perceber os modos como essa tatuagem se faz.

Catástrofe, para Adorno, é como que um estado permanente da bárbara ação humana sobre as coisas, é a expressão máxima do antagonismo, é como que o avesso da utopia – no impossível mundo utópico, a arte nem mesmo existiria, pois não existiria o sofrimento humano, de que a arte é hoje e sempre um testemunho. Em debate radiofônico no ano de 1968, transcrito em “A educação contra a barbárie”, disse:

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização – e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza. Considero tão urgente impedir isto que eu reordenaria todos os outros objetivos educacionais por esta prioridade (ADORNO, 1995a, p. 155).

Essas e outras ideias de Adorno vão nos acompanhar nos comentários seguintes em relação aos filmes referidos, aos quais, de imediato, nos dedicamos.

***O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965): a moral**

O filme *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, logo nos créditos iniciais, se diz “sugerido” pelo poema “O padre, a moça”, de Carlos Drummond de Andrade (2006, p. 462-470), pertencente ao livro *Lição de coisas* (1962). Chama a atenção, de imediato, a alteração no título: no poema, a vírgula dá certa autonomia aos personagens, que, no entanto, do início ao fim se encontram estreitamente vinculados; no filme, a conjunção aditiva “resolve” esse vínculo, embora os conflitos entre eles apareçam com muito mais clareza.

Trata-se de um filme que conta a história de uma paixão proibida, e punida, entre os protagonistas do título: o Padre chega a um povoado do interior e se apaixona pela bela Mariana, filha de um garimpeiro que é “adotada”, desde os dez anos, pelo inescrupuloso comerciante Honorato. Por ela também é apaixonado Vitorino, “farmacêutico” quase sempre bêbado; Mariana teria relações, antes, com o padre Antônio, que falecera. Segundo Drummond, em texto contra a censura, o filme

constitui um esforço de compreensão e apresentação, em termos estéticos, de um caso psicológico de intensa dramaticidade, conflito não inventado pelo diretor nem pelo autor do poema, pois dera nome a uma gruta na Bahia e se insere na problemática humana de qualquer tempo ou lugar, saindo da vida para a literatura e a arte (ANDRADE, 1966).

Os personagens não são nomeados no poema (à exceção de um misterioso Príncipe, que tenta o Padre, à semelhança da Máquina que tentara o caminhante em *Claro enigma*). A célula que liga os versos ao filme é o trajeto que vai do desejo à morte.

O longo poema, em dez partes, começa *in media res* (“O padre furtou a moça, fugiu.”), continua com a debandada país afora (“quem disse / que exércitos vencem o padre?”), descreve dramas de um e de outro (“Padre, sou teu pecado, tua angústia?”), a volúpia (“Ao relento, no sílex da noite / os corpos entrançados transfundidos”), até chegar ao “úmido medo” da gruta em que se escondem e que se incendeia (“Fora / ao crepitar da lenha pura / e medindo das chamas o declínio, / eis que perseguidores se persignam.”). Não há final feliz para – aos olhos dos “perseguidores” – os hereges amantes.

No longa do diretor de *Macunaíma*, a narrativa poética de Drummond ganhou outros elementos. O cenário interiorano e pobre se caracteriza com nitidez: casas em ruínas, pontes precárias, galinhas ciscando em ruas enlameadas, bares rústicos em que se toma cachaça encontram correspondência na engrenagem social atrasada, com trabalhadores explorados e subservientes e mentalidade místico-religiosa (poema e filme assinalam a lenda da mula sem cabeça). Tudo isso se liga fundamentalmente ao modo como o filme é conduzido: o tempo é lento, há longas tomadas sem fala, mesmo as falas são curtas e elípticas – parece que nada acontece: “O tempo – do filme, do lugar – se alonga, espelhando a imobilidade mineral das montanhas que dominam a região” (ARAÚJO, 2004). Presenciamos não só um embate de fundo moral entre sagrado e profano, mas sobretudo um quadro de abandono, de inércia, de precariedade material, espiritual e intelectual a que era e é relegada grande parte da população brasileira.

Em excelente análise das obras em pauta, Ivan Marques afirma:

Rodado nas difíceis circunstâncias do ano de 1964, o filme parece refletir sobre os horizontes (mais uma vez) frustrados do Brasil. A irresolução entre o ato e a inércia, a consciência dos obstáculos interpostos à ação do sujeito e a consequente falta de rumo – aporias que o cineasta colheu na poesia negativa de Drummond – mais tarde estariam figuradas no impasse característico dos filmes alegóricos, dilacerados, que aparecem depois do golpe militar (MARQUES, 2009, p. 98).

A determinada altura do filme, quando, em fuga, o padre não para de rodopiar (e acaba retornando à cidade, confirmando, de certo modo, o vaticínio de Honorato de que “Aqui as coisas não mudam”), a moça percebe e diz que ele está “fugindo sem saber pra onde”. Essa fala da moça sinaliza uma grande metáfora do efervescente e triste Brasil de então: vítima de um duro golpe militar, procura um rumo para onde se dirigir. Destino final, diz Marques, a gruta “se confunde com a revelação do país primitivo, eternamente preso a suas bases arcaicas” (2009, p. 89). Essa gruta, segundo o poema, “é funda” e “se esparrama / sobre pena e universo e carnes frouxas / à maneira católica do sono”. Em termos adornianos, poderíamos dizer que o tempo arrastado e lacunar do filme e (em confronto com ele) o

drama candente dos personagens se sintetizam no fogo punitivo que toma conta da funda gruta, dos resistentes ímpios, do arcaico país.

***Morte e vida severina* (Zelito Viana, 1977; Walter Avancini, 1981):
a miséria**

O longo poema “Morte e vida severina” de João Cabral de Melo Neto foi levado às telas em duas versões: em 1977, Zelito Viana fez uma filmagem (com sérios problemas técnicos de som) mesclando-o com o poema “O rio”, ambos publicados em 1956 no livro *Duas águas*; já o filme *Morte e vida severina*, de Walter Avancini, em 1981, segue, passo a passo, o poema homônimo de João Cabral numa versão de sucesso para a televisão – e, por isso, por se basear exclusivamente no “Auto de natal pernambucano” (subtítulo do poema cabralino), será o objeto principal de análise aqui. Algumas vezes há um corte, uma supressão de trechos do poema, que, no entanto, tem quase a totalidade “recitada” ao longo do filme. Destaque-se, desde logo, os anos de retomada do poema – 1977 e 1981, governos dos generais Geisel e Figueiredo. Assim, a aparição, no cinema e na TV, de um texto literário estreitamente vinculado a questões sociais gravíssimas (fome, reforma agrária, pobreza, miséria, mortalidade infantil, diferença econômica colossal entre as classes), já faz dos dois filmes um marco importante no que se refere à presença da poesia nas telas.

O filme de Avancini se inicia com o protagonista andando e olhando para a câmara, se apresentando, nessa que é a primeira de dezoito partes do poema, intitulada “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”. O “leitor” vira “espectador” e fica sabendo que esse que fala “é o Severino / da Maria do Zacarias, / lá da serra da Costela, / limites da Paraíba”. Já a morte se impõe como figura ubíqua: “morremos de morte igual, / mesma morte severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia” – o que se vê na tela são arbustos, cactos, sol intenso, lembrando as “vidas secas” de Graciliano Ramos. Daí em diante será um desfile de defuntos e enterros, e o poema mostrará um embate feroz exatamente entre a vida e a morte severina, que, no surpreendente e otimista fim, terá como vencedor – sem

ter muito o que comemorar – a explosão “mesmo franzina” de uma vida severina. Na verdade, a vitória marca o recomeço de um ciclo que mais um Severino terá de enfrentar em busca da sobrevivência num mundo que maltrata e exclui despossuídos, marginalizados, periféricos, miseráveis.

Esse caráter cíclico, repetitivo, incessante de um estado “severino” (ou seja, em que há severidade, entendida como rigor e dificuldade) se fará ver e ouvir no filme por meio das muitas ladainhas que o percorrem: são preces, rezas, réquiens, incelências (cantigas de velórios) que retornam, ora em monólogo, ora em coral. Há mortes morridas e muitas mortes matadas, pois “sempre há uma bala voando / desocupada”. A passagem pela Zona da Mata é rápida e a presença verde do campo e de canas não esconde a consciência algo trágica que germina em Severino: “Por onde andarás a gente / que tantas canas cultiva?”. Essa pergunta antecipa o trecho mais famoso do poema, celebrizado pela canção de Chico Buarque, quando, na parte 8 (“Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”), diz-se: “Não é cova grande, / é cova medida, / é a terra que querias / ver dividida”. Essa fala traduz a utopia da ampla reforma agrária que vem da publicação do poema, nos juscelinistas anos 1950, e chega, bem franzina e enterrada, aos autoritários e violentos anos de governo militar. Como afirma Cláudia Coelho, o sucesso da canção de Chico foi “assimilado como uma espécie de hino do movimento pró reforma agrária”, o que, todavia, “irritou bastante o poeta” (COELHO, 2007, p. 11), que disse, incisivo:

Muita gente queria que depois de cada espetáculo eu subisse ao palco e gritasse “Viva a Reforma Agrária”. Recusei-me a fazer isto. Não faço teorias para consertar o Brasil, mas não me abstenho de retratar em poesia o que vejo e sinto. Eu mostrei a miséria que havia no Nordeste. Cabia aos políticos cumprirem seu papel (MELO NETO apud COELHO, 2007, p. 12).

Renegando o vínculo com o engajamento na poesia, Cabral percebe, no entanto, que seu poema – ajudado pelo êxito inclusive internacional do filme – é também apropriado como um libelo contra as injustiças sociais.

O retirante Severino chega, enfim, a Recife. Há, agora, em cenário urbano, cores nitidamente mais vívidas, contrastando com as sombras e negru-

mes dos cenários agrestes anteriores. Ouve a conversa de dois coveiros, que constataam que mesmo os cemitérios de pobres e ricos são diferentes, pois há “o bairro da gente fina” e “o subúrbio dos indigentes”. Encontra, num mocambo, “seu José, mestre carpina”, com quem vai entabular longo, tocante, dorida, conflituoso diálogo. José, carpinteiro, é como que um semelhante de Severino, porém aquele se empenha em, apesar dos pesares, manter acesa a esperança, ao passo que Severino, por um momento, se deixa abater à vista de tanto sofrimento: “Seu José, mestre carpina, / que diferença faria / se em vez de continuar / tomasse a melhor saída: / a de saltar, numa noite, / fora da ponte e da vida?”. Na tela, os pés de Severino chafurdados na lama dos mocambos testemunham o grau de animalidade a que o homem se deixou levar.

No entanto, o anúncio de um nascimento (“Compadre José, compadre, / [...] / não sabeis que vosso filho / saltou para dentro da vida?”) dá ao poema e ao filme novo movimento: agora, em ritmo vertiginoso (comparado com a lentidão do ritmo da morte), a solidariedade se impõe, e as pessoas trazem presentes de boas-vindas ao pequeno que chega – caranguejos, leite, papel de jornal, canário da terra, bolacha d’água, boneco de barro, pitu, abacaxi, ostras, tamarindos, jaca, caju, peixe, siris, mangas e goiamuns fazem uma corrente de celebração da vida, e o que se vê agora é uma procissão festiva e alegre, que substitui os velórios até então onipresentes. Os versos finais da fala derradeira do mestre carpina no poema são, no filme, falados pelo retirante Severino, como que a selar e ampliar a corrente vital que há pouco se estabelecera. O mestre diz que “é difícil defender, / só com palavras, a vida, / [...] / E não há melhor resposta / que o espetáculo da vida”, e o retirante arremata: “mesmo quando é uma explosão / como a de há pouco, franzina; / mesmo quando é a explosão / de uma vida severina”. Após essa fala, a câmara faz um *zoom* e se afasta, mostrando, em amplitude, toda a comunidade do mocambo, assinalando que as questões de José e Severino se referem a toda uma imensa coletividade.

Uma dessas questões é a fome, situação deplorável que, então e ainda, envergonha a espécie humana. A fome é um real antagonismo, que beira a catástrofe: em um mundo em que, cada vez mais, se glorifica a técnica e o progresso, ela (a fome) persiste para milhões de pessoas no planeta – nos mocambos nordestinos, em terras africanas, em qualquer outro lugar. Quanto a isso, em 1957, dirá Adorno em “Razão e revelação”:

O conceito do pão de cada dia, gerado a partir da experiência da escassez em um estado de produção material incerta e insuficiente, não se deixa traduzir simplesmente para o mundo das fábricas de pão e da superprodução, no qual as penúrias da fome constituem catástrofes naturais da sociedade e não precisamente da natureza (ADORNO, 1995b, p. 35).

Ou seja, aqueles que não têm fome creem que ela seja uma “catástrofe natural da sociedade”, tão natural quanto a diferença de classes – que, contudo, é exatamente uma questão social e cultural (e não “natural”). Por isso, para aqueles, o “conceito do pão de cada dia” inexistiu, porque não há problema material algum em conseguir o pão de cada dia para quem tem “fábricas de pão”. Para os severinos de Cabral, ao contrário, a fome é questão premente: não à toa, a maioria dos presentes ofertados ao recém-nascido refere-se a alimentos.

Não à toa, também, ao longo da história do retirante, a fome se faz sentir: logo na abertura, quando se apresenta, o retirante diz do que morrem os severinos: “morremos de morte igual, / mesma morte severina: / que é a morte de que se morre / de velhice antes dos trinta, / de emboscada antes dos vinte, / de fome um pouco por dia”; à frente, ouvindo a cantoria que fazem para um defunto, em que falam o que o defunto leva para o além, o retirante “vai parodiando as palavras dos cantadores”: “Dize que levas somente / coisas de não: / fome, sede, privação”; e, no diálogo com mestre José, após perguntar, referindo-se ao lamaçal, “se é funda / esta água grossa e carnal?”, o próprio Severino conclui que “para cobrir corpo de homem / não é preciso muita água: / basta que chegue ao abdome, / basta que tenha fundura / igual à de sua fome”. A fundura da fome é que gera o triste “conceito do pão de cada dia”, essa necessidade severina – catastrófica – de luta pela sobrevivência.

***Assaltaram a gramática* (Ana Maria Magalhães, 1984): a liberdade**

Os ares democráticos que começavam a assentar, com o final do último governo militar (de João Figueiredo), parecem ter sido o combustível para a realização de *Assaltaram a gramática*, de Ana Maria Magalhães. Lançado

em 1984, o documentário de intensos treze minutos traz, em ritmo frenético, curtíssimos esquetes em que os poetas Chacal, Chico Alvim, Paulo Leminski e Waly Salomão performatizam a si mesmos, e ainda incorpora uma gravação em que Ana Cristina Cesar recita em um bar um poema de sua autoria. O resultado imediato é uma espécie de suave vertigem em que o espectador entra, com a profusão de informações e de poemas que recebe. Como dirá Leminski pelo meio do documentário, “poesia é a minha liberdade” – e esse registro conecta uma concepção de poesia, de cinema, de história, de país. A alegria e a leveza do filme correspondem ao desejo, então eufórico, pela democracia política que se iniciara oficialmente com a anistia de 1979.

O filme começa com Chico Alvim, de terno, no centro do Rio de Janeiro, entre versos ao fundo, contracenando com um “mascarado” (ao fim do curta, o mesmo personagem esverdeado retorna, e ouvimos que “os marcianos invadiram a Terra”). De repente, Leminski entra “interpretando” “o pauloleminski é um cachorro louco / que deve ser morto” etc. Logo a seguir, vem Waly, também recitando poema de própria autoria, vestido de beduíno, hipoteticamente num deserto, à frente de uma faixa em que letras graúdas indicam ÓBVIO / OVNI – sua última fala é repetir a palavra *jihad* (que significa “luta”, “disputa”, mais especificamente luta contra os inimigos do islamismo). Fechando essa primeira rodada de aparições, Chacal desponta falando trechos de seu personagem Tacapau, num ambiente bagunçado, relaxado, enquanto escova os dentes. Em rápidos minutos, do terno do diplomata Alvim à escova do marginal Chacal, passando pela iconoclastia narcisista de Leminski e Waly, temos um brevíssimo panorama das forças poéticas de então: irreverência, autorreferencialidade, rebeldia, crítica social se entrecruzam no filme em formato embrionário de videoclipe. Segue-se então a trilha sonora que dá título ao “documentário” (“Assaltaram a gramática”, letra de Waly Salomão e Lulu Santos, na voz deste com os Paralamas do Sucesso), enquanto, na tela, vemos a manchete de um jornal então famoso pelas manchetes violentas – “Assaltaram a gramática” –, jornal, na banca, acompanhado de inúmeras revistas literárias, em especial revistas de poesia, como que a ilustrar a letra da canção: “Meteram a poesia / Na bagunça do dia a dia”.

Na sequência, Waly reaparece falando de Villon e Safo e, “nefelibata nato”, quer comprar livros, mas o preço é muito caro, e a vendedora diz:

“poeta carente!”. Leminski, fumando, afirma em tom bíblico que “a poesia não é do reino deste mundo”. Chacal – magro, de tênis, *jeans*, camiseta branca – traz Quampérius. Leminski retorna e diz que o “o novo é uma ilusão de ótica” e que o “belo é aquilo de que meu avô gostava”. Alvim, de novo, de terno, anda meio a esmo. Waly lembra Ana Cristina Cesar e diz, dúvida, que “a tradição dos mortos [vai] oprimindo, como um pesadelo, o cérebro dos vivos”. Surge então Ana C., recitando poema de *A teus pés*. Moto-contínuo, Leminski vocifera, no trânsito, que “en la lucha de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas”, arremessando coisas em direção a carros e câmaras. Alvim é “sequestrado” – alegoricamente lembrando os sequestros de, como ele, diplomatas estrangeiros em terra brasileira (sequestros como ações de resistência à ditadura). Waly comanda um coro poético. Chacal faz embaixadas num calçadão de praia e é interpelado por “anônimos” (interpretados por Perfeito Fortuna e Luiz Fernando Guimarães) e se põe a defender a poesia e a geração marginal ou “geração AI-5”, acusada com frequência de alienada e desbundada. Leminski e Alice Ruiz se beijam num bar ao som de um poema (“Pariso novaiorquiso moscoviteio” etc.). Chacal e Chico Alvim conversam e se ouve, enfim, que “marcianos invadiram a Terra”, lembrando *boutade* célebre de Orson Welles.

Essa descrição, é evidente, não substitui nem contempla a visão do filme. Chama a atenção, entre tantas informações, o modo como ele é concebido e produzido: os poetas, talvez como a sociedade por que de alguma forma falam, estão eufóricos, alegres, querem falar, o clima é propício. Como escreveu a homenageada Ana C. num poema, “angústia é fala entupida” (CESAR, 1985, p. 138) – e essa angústia pode ser individual ou coletiva. Anos e anos de censura e sufoco, de barra pesada, geraram um contexto em que a voz quer se soltar. A “gramática”, nessa perspectiva, entra metaforicamente como a inimiga (pois simbolizaria as normas) da “poesia” (que representaria a transgressão). Emerge, na película, o conflito pelo qual passa a nação: a gramática é o governo militar que se finda, a poesia é o sopro de vida e de alegria, é a “pimenta malagueta” que vem retemperar o dia a dia do país, num momento – anos 1980 – em que a política do corpo e do cotidiano se oferece como alternativa à política partidária (SANTIAGO, 2004). Nesse sentido, os poetas do filme são como o “artista” de que fala Adorno: “O artista, portador da obra de arte, não é apenas

aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (2003, p. 164). O momento agônico de exílios, torturas e assassinatos parece ter passado, mas as circunstâncias são ainda nebulosas, incertas, antagônicas. A *jihad* de Waly, a *liberdade* de Leminski, o *relaxo* de Chacal e o *sequestro* de Alvim fixam essa perspectiva política que o filme claramente deseja ter, nesse momento ideologicamente difuso em que, de modo surreal, “marcianos invadem a Terra”, talvez atendendo ao chamado da canção “Alô, alô, marciano”, que em 1980 dizia: “A coisa tá ficando russa / Muita patrulha, muita bagunça”. Ou seja, se há problemas de todos os lados (direita autoritária, esquerda patrulheira), embora com “pesos” bastante distintos, a poesia chega e, de assalto (rápido e ligeiro), em poucos minutos, anuncia o desejo de novos e belos tempos.

“Você é linda” (Cacá Diegues, 1994): a violência

A canção “Você é linda”, de Caetano Veloso, é a faixa 7 do LP *Uns*, de 1983, e é uma composição extremamente lírica, que faz uma intensa apologia da paixão e da beleza: “Você me deixa a rua deserta / Quando atravessa / E não olha pra trás”. O que mais surpreende, talvez, no episódio de *Veja esta canção* que Cacá Diegues dedicou à obra de Caetano, é exatamente a apropriação que o diretor realizou, incorporando à canção uma perspectiva crítica antes inexistente. A trama tem, sim, uma história de amor, mas que corre em paralelo às agruras da difícil vida dos meninos de rua. Violência, desigualdade, exclusão percorrem o filme de ponta a ponta. O descompasso – e, portanto, o equilíbrio – entre o lírico e o crítico dão a tônica do filme, que hachura sutilmente essas e outras fronteiras com que, habitualmente, o espectador lida.

Um exemplo cabal disso é quando Guimba, o protagonista, conta à namorada, Ciça, que ele é sobrevivente da chacina da Candelária: nesse momento da rememoração, passam pela tela imagens “reais” do episódio ocorrido no Rio de Janeiro. Os tênues limites entre real e ficção são brechtianamente questionados a todo o momento, como na cena em que os namorados vão comer uma quentinha: sobre a mesa em que apoiam os pratos de isopor se “projetam”

imagens do luxuoso Copacabana Palace – o contraste entre o lírico e o crítico se evidencia e constrange: Guimba oferece a Ciça uma maçã envolta em seda azul, como na canção “Trem das cores”, do LP *Cores, nomes* (1982): “e a seda azul do papel que envolve a maçã”. Um terceiro exemplo, entre tantos, pode ser buscado no fato mesmo de o diretor Cacá Diegues, no filme, interpretar um gigolô que quer “proteger” e “contratar” a menina Ciça: diante da recusa dela, o cafetão diz: “Se eu fosse autoridade, mandava castrar esse povo, pra parar de nascer tanto delinquente”. Os constantes ruídos entre realidade e ficção que o filme propõe permitem que esse gesto de situar-se o “diretor real do filme” (portanto, uma “autoridade”) como um personagem explorador (do “povo”, supostamente “delinquente”) seja lido com consciência crítica. Nesse sentido, o diretor se põe literalmente no lugar daquele tipo que se beneficia da dificuldade alheia, ele encena um papel para conhecer o que isso significa: “só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele”, diz Adorno em “Crítica cultural e sociedade” (2001a, p. 19). Saber-se parte (e não distante, superior) da cultura que critica é condição para que a crítica dialética da cultura se faça.

O filme começa com imagens do morro da Mangueira, em ritmo de samba – Ciça está já com seu *walkman*, do qual praticamente não vai se desgrudar até o final. Foge de casa, para evitar o pai bêbado, e vai para a praia de Copacabana. Na avenida Atlântica, vê, e vemos, situações de prostituição, e a travesti Shantall em serviço. Ciça encontra a “galera” de Guimba e Tainha, que, mesmo amigos, brigam à faca. Shantall planeja roubar, com ajuda dos meninos de rua, um turista (caricaturado, com taras sexuais), mas este reage e a baleia. Guimba foge para o mar. Shantall morre, e cai purpurina sobre seu corpo, realizando, como um tributo, uma fala jocosa do personagem. Uma assistente social procura pelos meninos, mas encontra apenas Ciça, com quem conversa e a quem procura ajudar – Ciça retruca: “Que papo é esse de futuro?”. Novamente, a música-tema surge e, com ela, imagens do carnaval carioca em plenitude, com muitas figuras do povo fantasiadas e exóticas. A alegria das pessoas e a leveza da canção divergem da tristeza solitária da adolescente que, enfim, reencontra Guimba, em descontraído xixi, nos galhos da árvore em que namoraram.

A produção de baixo custo do episódio “Você é linda” parece ecoar o mundo que circula no próprio filme, violento mundo de miséria, fome, as-

salto, drogas, prostituição, brigas, chacina, mortes. O conflito se escancara na existência do oposto, mundo em que – de alguma forma – as instituições pacificam as diferenças. Assim, a canção “Você é linda” poderia até soar irônica, nesse contexto, mas não é o caso do filme, que, sem utopia, aposta contudo no otimismo da sobrevivência. O drama coletivo dos meninos de rua se junta à aventura individual dos personagens na cena final, quando, na árvore que serve de cama e casa para os namorados, Ciça, preocupada com a necessidade de ter de tornar-se “dama da noite”, diz a Guimba: “Tudo bem. Mesmo que ninguém repare, aqui dentro só vai ter você”. Embalado pelo romântico senso comum da moça, o som da canção junta as pontas do filme, indicando o antagonismo entre permanência e fugacidade: “Que papo é esse de futuro?”, poderia agora o espectador perguntar a Ciça. Nesse ponto, vale recordar reflexão de Adorno, comparando a obra de arte ao fogo de artifício:

São concebíveis e talvez hoje exigidas as obras que, pelo seu núcleo temporal, se consomem a si mesmas, sacrificam a sua vida no instante da aparição da verdade e se desvanecem sem deixar vestígios, sem por isso ficarem diminuídas (2008, p. 269).

Como na poética canção em que a “onda do mar do amor” ilustra a força revigorante da paixão, o filme acata a perspectiva de Ciça, que – ouvindo doces canções no amargo dia a dia – vive de pequenas, belas, efêmeras verdades. Também por isso, Guimba não sabe o que significa “gueixa”, os “olhos de gueixa” da música, que confunde com “queixa”. Ciça explica que isso é “um lance lá do Japão”, Guimba diz que “ah, o Japão é longe daqui”. Importa, para eles, o imediato, o aqui e agora, a queixa – a queixa que, como um fogo de artifício, vira “gueixa”. Entre uma palavra e outra, entre o problema e a poesia, entre sentidos e línguas que não dominam bem, vão vivendo de restos, sem por isso ficarem diminuídos.

***Palavra encantada* (Helena Solberg, 2009): o ensimesmar-se**

O documentário *Palavra encantada* (2009), com direção de Helena Solberg, é um comovente filme sobre as antigas e complexas relações entre a poesia e a música, ou, dito de outro modo, sobre os estatutos da palavra

quando escrita e/ou quando cantada. Desde o título, destaca-se o “encantamento” que a palavra incorpora ao se tornar cantada. Esse encanto percorre praticamente toda a película, que, assim, adquire uma tonalidade apologetica, às vezes mesmo festiva, e que se constitui sobretudo como uma celebração da poesia e da música, especialmente se unidas num só suporte. Esse nítido caráter celebratório e metalinguístico se impõe em quase todos os depoimentos, e nas canções escolhidas, e se amplia com os recursos que o filme propõe, como a presença de legendas e, ao final, durante os créditos, a “mostra” de cenas de bastidores das filmagens (feitura de maquiagem, preparação dos depoentes, câmaras sob foco de câmaras), até que um grafito se faz com a expressão “Palavra encantada”, enquanto se ouve “Metáfora”, de Gilberto Gil, que fala exatamente dos jogos de linguagem e do mascaramento que o exercício poético exige, à maneira da própria arte cinematográfica.

Na canção de Gil se diz: “não se meta a exigir do poeta / Que determine o conteúdo em sua lata”; a música imediatamente anterior, de Adriana Calcanhoto, diz algo parecido: “Minha música / Não quer ser história / Não quer ser resposta / [...] / Minha música quer / Só ser música / Minha música / Não quer pouco”. A despeito de algumas sofisticadas, intrigantes, curiosas, engraçadas, raras falas – e imagens – ao longo do filme, incomoda a quase ausência absoluta de comentários ou de reflexões articulando *mais explicitamente* as relações entre palavra, música e sociedade, ou palavra, música e história, ou palavra, música e ideologia. As relações, é claro, existem, e são pautadas, restam subentendidas, mas fica a cargo do espectador o poder e querer acioná-las. Nesse sentido, o documentário se assemelha à poesia brasileira do século XXI, extremamente autorreferencial, ensimesmada e metapoética.

A primeira participação é de Calcanhoto (feito um ciclo que se inicia, já que ela encerrará o filme com “Minha música”), cantarolando uma partitura de Arnaut Daniel. Lenine, na sequência, diz que os trovadores eram os “grandes repórteres” de outrora. José Miguel Wisnik acentua a “gaia ciência, o saber alegre” dos trovadores, afirmando que há “momentos de conjunção” entre poesia e música e que o Brasil dá mostras disso. Chico Buarque canta “Choro bandido”, dele e de Edu Lobo. Bethânia recita “Eros e Psiquê” de Pessoa e arremata: “Lindo!”. De novo, Calcanhoto aparece e fala do impacto

que foi ouvir, aos doze anos, Bethânia recitando Pessoa; Bethânia reaparece e, após afirmar-se intérprete (não atriz), lê Pessoa mais uma vez. Chico conta a história das músicas que fez para a peça *Morte e vida severina*, a partir do poema de Cabral. Lirinha, então do Cordel do Fogo Encantado (note-se o “encantado”, que retornará outras vezes), se nomeia declamador popular, desde os nove anos. Após imagens de cordelistas em ação, Arnaldo Antunes reitera sua admiração por essa arte. Ferréz, sem temor ou mediação, declara que “o rap é a continuação do cordel”. Tom Zé relembra Euclides e a importância de saber ler. Lirinha retorna em *performance*, recitando trecho de *Os três mal-amados* de Cabral. Wisnik, Luiz Tatit e Chico desenvolvem considerações acerca da formação cultural do músico. Martinho da Vila lembra – mais agudo – as conexões entre favela, morro e violência.

A voz de Vinicius homenageia Caymmi, que, para Bethânia, “é como Guimarães Rosa: é o Brasil bruto, puro, iluminado, encantado, rico” – e o “encantado” vai se firmando no filme como a grande imagem para a arte. Na tela, o mar de Caymmi quebra na praia e é bonito. Tom Zé comenta seu espanto infantil ao ouvir no rádio as ousadias musicais do “malucão” baiano. Daí se vai para a Bossa Nova, a partir do samba “Pra que discutir com madame” na voz suave de João Gilberto. Tatit diz que a Bossa Nova foi um filtro, uma “triagem”. Tom Jobim canta trecho de “Desafinado”. Chico fala da “novidade” da Bossa, Nara aparece com “Minha namorada”, Bethânia faz o elogio de Vinicius, que serve de gancho para Wisnik falar da expansão de poetas letristas: Jorge Mautner, Waly Salomão, Paulo Leminski, Arnaldo Antunes, Antonio Cicero, Alice Ruiz (ele mesmo, Wisnik, é um dos principais nomes desse lugar de “mestres cantores” e “livres docentes”, como na canção que fez com Tatit). No mote, Calcanhoto canta “Fábrica do poema”, dela e de Waly, e conta de suas conturbadas relações com o poeta: “ele me vendeu para um taxista turco em Nova Iorque”, ri. Antonio Cicero fala da parceria com a irmã Marina. Esse bloco sobre “poemas musicados” continua com Zeca Baleiro visitando e entrevistando Hilda Hilst, que recebe amorosa declaração de Zélia Duncan; Hilst,afiada, afirma: “as pessoas cagam para os poetas”. Calcanhoto não se interessa pela “polêmica” entre “letra de música” e “letra de poesia”, mas Paulo César Pinheiro valoriza o debate. Chico, irônico, não quer “ser chamado de poeta, porque eu não sou”, e declama e canta “Uma palavra”.

Arnaldo Antunes fala da fascinação que tem pelo “olhar infantil” e cita Oswald de Andrade. Martinho da Vila fala da experiência que foi “traduzir, interpretar” poema de Drummond, transformando-o em samba-enredo para Vila Isabel, em 1980. Lenine manifesta seu amor pela “língua brasileira”. Entra em cena um bloco sobre o Tropicalismo: imagens de Caetano cantando “Alegria, alegria” e dizendo, em entrevista, que abordou “coisas que estão aí, bomba, guerrilha” – estávamos em 1967; Tatit explica alguns procedimentos estéticos tropicalistas; Tom Zé mostra canções próprias, provocantes como “Jimmy, renda-se”; Tatit fala da novidade das guitarras, enquanto se veem Os Mutantes na tela; Caetano retorna falando do conceito de “pop”; exibem-se trechos da peça *O rei da vela* de Oswald, Wisnik discorre sobre antropofagia, Zé Celso sobre Beatles e Rolling Stones, Mautner assegura que o Tropicalismo “é a revolução permanente”, ao passo que vemos e ouvimos Chico Science e Gil em duo de “Maracatu atômico” em 1996. É o elo para se verticalizar o debate sobre o híbrido e as heranças tropicalistas.

Black Alien diz que o *hip-hop* vem do “jazz, blues, soul, James Brown”. Arnaldo Antunes celebra a “mistura” e exemplifica com sua canção “Inclasificáveis”. Lenine fala de “raça mestiça” e interpreta a bela e lúdica “Jack Soul Brasileiro”. BNegão nos leva a assistir a uma “Batalha do real” – em que, à maneira de repentistas, dois jovens se desafiam musicalmente – e diz que “O rap e a violência estão intimamente ligados desde sempre”. Ferréz reafirma o teor de verdade que a oralidade dessas manifestações impõe. Wisnik fala, quanto ao rap, da sua “força de depoimento, que é ao mesmo tempo uma força estética e comportamental”. Chico Buarque especula que a “canção talvez tenha se esgotado”, opinião seguida por Tom Zé, mas atenuada por Ferréz. O filme vai chegando ao fim e parece se posicionar pela força do encantamento, da “palavra encantada”, ao deixar depoimentos afirmativos, encomiásticos, de elogio à palavra, da parte de Bethânia, de Black Alien, de Arnaldo, e se fecha, como sabemos, com Adriana Calcanhoto cantando “Minha música não quer / Ser útil / Não quer ser moda / Não quer estar certa”, que pode ser entendido como uma espécie de profissão de fé do próprio filme, que não fez senão alinhar, com inteligência, um roteiro com múltiplas perspectivas e canções acerca de canções – múltiplas e velozes, enigmáticas, sedutoras. O espectador comum, que não é Ulisses e não está amarrado à poltrona, é absorvido, inerte.

Apesar de tratar de momentos e movimentos musicais de ruptura estética e ideológica (Bossa Nova, Tropicalismo, *rap*), o documentário parece amenizar o impacto dessas mesmas rupturas, possivelmente para não aborrecer ou enfasiar o espectador. Se fôssemos forçar a nota, em pauta adorniana, diríamos que o filme contribui para uma glamorização alienante da poesia, da música, do cinema – da arte. O constante enaltecimento da poesia e da música parece esvaziar a potência pensante delas em prol de uma camada cosmética. Decerto em outros contextos, o filósofo alemão Theodor Adorno afirma, de um lado, que “as predisposições socialmente criadas nos ouvintes têm levado a música radical, na sociedade industrial em estágio tardio, a um completo isolamento” (2009, p. 16); e, de outro, que, “De cada ida ao cinema volto, em plena consciência, mais estúpido e depravado” (2001b, p. 18). O documentário procura, pelo encantamento, a consonância e a pacificação, mesmo quando Ferréz, BNegão ou Black Alien enfatizam o corte ideológico de classe, que tipificam o *rap*, o *funk*, o *hip-hop*.

Não há estímulo nem condições favoráveis para posicionamentos críticos, mesmo porque a avalanche de depoimentos e de canções – todos “encantadores” – não permite que um raciocínio mais linear e conclusivo se delineie. As informações se sucedem rapidamente e, entre perdido e extasiado, o espectador se deixa levar, afinal, pela beleza do que vê e ouve, entendendo que a “palavra” dos artistas é de fato “encantada”: afora os depoimentos gravados de Adriana Calcanhoto, Antonio Cicero, Arnaldo Antunes, BNegão, Black Alien, Chico Buarque, Ferréz, Jorge Mautner, José Celso, José Miguel Wisnik, Lenine, Lirinha, Luiz Tatit, Maria Bethânia, Martinho da Vila, Paulo César Pinheiro, Tom Zé e Zélia Duncan, ainda há a presença forte (e, como as anteriores, docemente opressora) de Augusto de Campos, Caetano Veloso, Carlos Drummond de Andrade, Cartola, Chico Science, Dorival Caymmi, Edu Lobo, Euclides da Cunha, Fernando Pessoa, Gilberto Gil, Guimarães Rosa, Hilda Hilst, Ismael Silva, João Cabral, João Gilberto, Nara Leão, Noel Rosa, Os Mutantes, Oswald de Andrade, Paulo Leminski, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Waly Salomão. Resistir a todo esse caótico e deleitoso canto é o que o filme não quer que queiramos. Feito o encanto da sétima arte, o encanto da sereia age sobre os marinheiros, no convés, enquanto Ulisses se protege: olhos e ouvidos livres, pode saber o segredo daquele canto misterioso e fatal (ADORNO;

HORKHEIMER, 1985). Na tela, o mar de Caymmi quebra na praia – e é bonito. É bonito, porque encantado. Porque encantado, é perigoso. E isso é histórico, e isso não é pouco, não é mesmo.

***Febre do rato* (Cláudio Assis, 2012): o engajamento**

Febre do rato (2012) é, de fato, um filme impactante, e as resenhas e críticas de primeira hora o confirmam, assim como os prêmios já recebidos. A expressão “febre do rato” se refere a um estado em que alguém se encontra fora de controle, e é exatamente esse estado que Zizo, o Poeta, busca de forma incessante, não só para si, mas para seu entorno mais próximo e mesmo mais longínquo, chegando ao desejo, decerto utópico, de transformação radical da sociedade. Não à toa, na parede da oficina onde Zizo imprime o jornal *Febre do rato*, vemos a figura e o nome de Bakunin, o maior teórico do anarquismo. O triste e trágico final reservado ao protagonista parece indicar ou confirmar a ideia da impossibilidade de que, nestes ou noutros tempos, a revolução anarquista possa ocorrer: em termos freudianos, quando a polícia, com brutal violência, interrompe a poética e orgiástica celebração pública do corpo e do amor livre, com Zizo e sua amada Eneida sobre um carro e à vista de um público cúmplice, o que se vê é uma vitória do princípio de realidade sobre o princípio de prazer: a polícia prende o Poeta e o joga no rio: nos minutos restantes do filme, não teremos mais notícias dele, nem do corpo: fica sinalizado que eros perdeu a batalha para tânatos, que o *ethos* criativo foi derrotado pela ordem institucional (embora a exótica trupe de Zizo aparente querer dar continuidade a suas ideias e práticas). O espectador sai do filme entre frustrado e aliviado: terá sido o anarquismo afogado, desaparecido, extinto?

Em preto e branco, ao longo de todo o filme o poeta Zizo declama com paixão poemas libertários, revolucionários, contraculturais, utópicos, dissonantes, radicais, vigorosos⁶². Mesmo que as pessoas não entendam bem

62 Em “Miró, o poeta que não aparece em *Febre do Rato*”, Urariano Mota resgata a figura forte de Miró da Muribeca, como uma espécie de “muso” para a criação do personagem Zizo (MOTA, 2012). Em outro texto, vemos que “Zizo, o protagonista do filme, foi inspirado em Zizo, poeta e desenhista recifense, que, desde o início dos anos 1970, cria zines com poesias, textos e

o teor de seus poemas (como Pazinho, seu amigo coveiro, diz sem pudor, com toda a naturalidade a certa altura), a concepção que Zizo tem de poesia é visceral, literalmente, como aquilo que vem do corpo, das entranhas, e que atua sobre o outro, transformando-o por dentro: escatológico, numa das cenas em que tenta conquistar Eneida, diz: “Posso ver tu mijando?” (não só vê, mas toca e recolhe, amoroso, com as mãos o mijo da amada). Embora possa entrar em conflito com a ideia de anarquismo, a poesia de Zizo é, a seu modo, engajada, porque quer contribuir para a conscientização popular para causas éticas, políticas, culturais.

Com esta noção específica de engajamento, até mesmo Adorno parece transigir:

Teoricamente ter-se-ia que distinguir engajamento de tendenciosismo. A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectadora (ADORNO, 1991, p. 54).

O desejo de Zizo é exatamente este: não ser neutro, atuar, fazer, fazer acontecer. Por isso, faz de sua *performance* poética um “veículo contra os interesses das classes dominantes”, como diz logo no início da película, rodando com seu carro velho pelas ruas de uma Recife com longa tradição da resistência. É o que também (feito Adorno) entende Marc Jimenez comentando o conceito:

O engajamento, tal como se exprime no conteúdo, não vale por si próprio, mas pelo que exprime, pela perspectiva de uma situação suscetível de ser realmente modificada. É somente neste sentido que o engajamento pode se tornar “força produtiva estética” (JIMENEZ, 1977, p. 159).

desenhos próprios e também de outros autores locais. Ele foi ‘muso inspirador’ para a concepção do papel interpretado pelo ator Irandhir Santos, mas o roteiro não é, de forma alguma, uma cinebiografia sua” (NASCIMENTO, 2012). Curiosamente, o próprio Zizo “original” afirma, em entrevista citada no artigo, que o Zizo do filme mais se assemelharia ao poeta Miró da Muribeca. Os poemas de Zizo são, no entanto, na verdade, do roteirista Hilton Lacerda.

O que move o Poeta é sempre uma militância coletiva, comunitária, expansiva, por mais, é claro, que esse movimento atenda a desejos claramente pessoais: “as pessoas perderam a capacidade de esperar, não têm espírito coletivo”, diz às tantas. Mesmo na erótica cena, ao final, em que parece conquistar o “sim” de Eneida, ele quer compartilhar com os outros a liberdade “espiritual” e “intelectual” que encena ter. As pessoas sentem a sinceridade de seus propósitos e aderem ao projeto de existência anárquica que Zizo representa.

O filme traz passagens e palavras bem marcantes. Muita maconha, muitas bebidas, sexo grupal são constantes. O traficante Boca Mole diz, proverbial: “*punk* que é *punk* come a mãe no tanque”. Nomeando-se um “romântico anacrônico” e dizendo que tem “alma exagerada”, Zizo faz o estilo poeta possuído, inspirado, genial. Quando Eneida diz que ele, “como poeta, é um bom publicitário”, fica perturbado. Homem do povo, entre tragos e fumaças, evoca dois ícones de Recife: “Josué de Castro é que tinha razão”, e cita frase do autor do clássico *Geografia da fome*; “Ô Chico, manda a tua ciência”, faz trocadilho com o nome do outrora líder da banda Nação Zumbi. Conversando com o amigo Pazinho, filosofa: “É a coletividade que vai dar uma lapada nas leis”. Entretanto, esse desejo é atropelado pela força da ordem, das instituições, da moral, do estabelecido, do Estado: a polícia elimina o líder da desordem, do caos, da imoralidade, da transgressão, dos marginais. É Zizo – e tudo o que representa: anarquia, poesia, liberdade – que recebe a grande lapada, o grande e fatal golpe.

Todavia, essa lapada que vem do filme atinge, como uma “força produtiva estética”, os que com eles (o filme, Zizo, os poemas etc.) tomam contato:

O gosto amargo da derrota serve de tempero para a poesia que escorre por todos os planos, nas imagens e nas palavras, nos gestos e nos olhares, toda a leptospirose é transmitida por essa *mise en scène* esfacelada que compõem o registro. A tal febre do rato é essa contaminação social, disseminada pelos jornais populares, periféricos, pelo autofalante que, na voz do poeta, chama as pessoas para a rua, síntese da vida metropolitana (GOMES, 2012).

Um problema grave e visível reside, contudo, no alcance bastante restrito da ação poético-existencial de Zizo, com poemas estampados num

jornal precário e caseiro distribuído ao léu em um carro velho e de mão em mão a pouquíssimas pessoas, e com poemas recitados num megafone também precário e de também curto alcance. Mas a eficácia do poema se multiplica quando ganha o aparato e a dimensão industrial do cinema: o jornal *Febre do rato* se transforma no filme *Febre do rato* – e, nessa passagem, se inscreve todo um antagonismo entre formas de expressão que, a despeito da cumplicidade que possam portar, causam impactos distintos. A vida miserável dos recifenses aos quais Zizo dirige seu jornal e seus poemas, quando estampada na tela, dilata-se, multiplica-se, incorporando um mundo bem mais amplo que a trupe composta por Pazinho, Vanessa, Eneida, Boca Mole e seus camaradas da periferia. A indústria cultural “permite” que a vontade de esclarecimento se amplifique (e cobra um preço por isso): a “febre do rato” se impregna em nós, real, mas fictícia; doentia, mas saudável; engajada, mas estetizante; oscilando entre uma melancolia contagiosa (como a suposta morte por afogamento do anárquico anti-herói) e uma alegria contagiante (vinda do fervor com que o Poeta se entrega aos versos e à vida).

Conclusão

Os filmes brevemente comentados constituem contribuições evidentemente distintas. Em comum, entre todos, é a presença da “poesia” como elemento fundamental da ação, da estrutura, da composição da película. Em *O padre e a moça*, de 1965, destaque-se o vínculo entre a questão moral e política, com a culpabilização do amor “pecaminoso” vivido pelos protagonistas. *Morte e vida severina*, seja na versão de 1977, seja na de 1981, mostra a miséria letal do povo nordestino, mas mostra também a feroz luta pela sobrevivência. De 1984, o curta *Assaltaram a gramática* emana uma genuína alegria represada em tantos anos de censura, repressão, autoritarismo, torturas, desaparecimentos, mortes. Já em 1994, no episódio “Você é linda”, de *Veja esta canção*, o foco se concentra no drama dos meninos de rua, envolvidos desde a infância com as mazelas do crime, porém esperançosos de dias melhores. O século XXI traz *Palavra encantada* (2009), documentário que praticamente celebra a existência multiforme da poesia e da música, e *Febre*

do rato (2012), ficção que aposta na força transformadora da palavra poética, ao mesmo tempo que aponta para a fragilidade dessa força.

Em todos os filmes, pode-se ver a presença de conflitos e catástrofes, de maneira mais ou menos categórica. No filme de Joaquim Pedro, o poema de Drummond exibe um Brasil arcaico, pobre, religioso, dominado por potências inequivocamente conservadoras. A versão de Avancini para o poema de Cabral também se passa num contexto de miséria, em que o antagonismo entre morte e vida se dá a todo momento, sem trégua para os desvalidos severinos. O documentário de Ana Maria Magalhães funciona bem como uma afirmação poética da liberdade, rara nos tempos politicamente sombrios que se viviam então. A história de Cacá Diegues opta por retratar problemas e conflitos aparentemente pessoais (de Guimba, Ciça e “galera”), mas que são, na verdade, de uma comunidade bem maior. Helena Solberg faz um filme afirmativo, generoso, privilegiando a pluralidade de perspectivas em torno da ligação – ancestral e atual – entre música e poesia. Cláudio Assis parte de um anárquico e utópico Poeta para especular até onde a arte pode ir com sua vontade e potência de transformar, ou transvalorar (em jargão nietzschiano), mundos e pessoas.

No conjunto, os filmes podem dar a impressão de que a poesia, *como forma específica de manifestação artística*, está bem representada na produção cinematográfica. Seria uma impressão equivocada. A poesia tem, tradicionalmente, se exercitado na forma verbal e escrita, e tem se manifestado no suporte livro (a internet, hoje, tornou-se também um espaço que acolhe poetas e não poetas de toda espécie). A palavra ainda é (inclusive na internet) o carro-chefe da elaboração poética. A palavra, no cinema, também tem uma importância sem dúvida incontornável, mas o cinema lança mão de muitos outros recursos de que a “poesia feita de palavras para a página” nem de longe se aproxima.

De todo modo, essa brevíssima amostragem de filmes brasileiros – que têm na “poesia” um elemento de construção ou de ponto de partida – pode servir para esclarecer, na contramão de um suposto senso comum, que poesia não é enfeite, não é alienação, não é coisa de lunático. Poesia e cinema são formas de arte e, como tais, pertencem efetivamente à história social, à história dos homens, e são instrumentos que ajudam a entender o funcionamento dessa história, porque elas mesmas são iniludivelmente

históricas. Na *Teoria estética*, Adorno diz que “as obras de arte são epifanias neutralizadas e, deste modo, qualitativamente modificadas” (2008, p. 128); ou seja, o quinhão metafísico que pode colaborar para a existência de uma manifestação artística dá lugar ao livre-arbítrio da elaboração racional e formal. Na arte, não há mistificação e inspiração: há forma e história. Como comenta Chiarello,

Adorno concede à arte um papel proeminente em relação à razão (dos discursos não estéticos) não porque, como pretende Habermas, a arte apareça como um *au-delà* portador da solução das aporias da razão moderna, mas, ao contrário, porque somente ela, a arte, é capaz de fazer a razão se defrontar com problemas mal resolvidos (CHIARELLO, 2006, p. 205).

Como se sabe, o lugar que Adorno reserva à arte é sem par. Dedicou mais reflexões, decerto, à música e à literatura. Suas relações e idiossincrasias com o cinema começam a ser desbastadas (SILVA, 1999; LOUREIRO, 2010) – e não é intuito nem competência deste capítulo avançar por tal caminho.

Esses filmes, tão diferentes entre si, têm na poesia um porto de onde partem: são poemas e canções de Drummond, Cabral e Caetano, ou são poetas reais e imaginados que sustentam ou sugerem as obras fílmicas (documentais e ficcionais). Cobrem meio século de história do Brasil – dos anos 1960 a esse início de século XXI. No excelente artigo “Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil”, Márcio Seligmann-Silva conclui, após analisar vários filmes em que se dá “voz aos perseguidos e silenciados pela ditadura”, que, “se o sonho acabou, ele ainda perdura em muitos desses filmes. Nesse sentido, eles representam não apenas inscrições da violência, como também de sonhos e desejos de um país mais justo” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 84). Por eles, enfim, podemos ampliar nosso entendimento de muitas questões, conflitos e antagonismos que atravessam nosso país e, assim, seguramente, nos atravessam: a moral, a miséria, a liberdade, a violência, o ensimesmar-se e a utopia.

Referências

ADORNO, Theodor W. A educação contra a barbárie. In: _____. **Educação e emancipação**. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a. p. 155-168.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. 2. ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001a. p. 7-26.

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: _____. **Notas de literatura**. 2. ed. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-72.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001b.

ADORNO, Theodor W. O artista como representante. In: _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 151-164.

ADORNO, Theodor W. Razão e revelação. In: _____. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995b. p. 26-36.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens perseguidas: o padre e a moça. **Correio da Manhã**, 5 jun. 1966. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio66_a.asp>. Acesso em: 18 out. 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O padre, a moça. Lição de coisas [1962]. In: _____. **Carlos Drummond de Andrade** – poesia completa. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. p. 462-470.

ARAÚJO, Luciana. O padre e a moça. **Contracampo**: Revista de Cinema, n. 42, 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/42/padre-luciana.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

ASSALTARAM a gramática. Direção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Nova Era Produções de Arte, 1984. 13 min.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHIARELLO, Maurício. **Natureza-morta**: finitude e negatividade em T. W. Adorno. São Paulo: Edusp, 2006.

COELHO, Cláudia. João Cabral de Melo Neto: o erudito severo *versus* o popular Severino. **Revista Crioula**, n. 2, p. 1-15, 2007. Disponível em: <www.revistas.usp.br/crioula/article/download/53574/57543>. Acesso em: 25 nov. 2013.

FEBRE do rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Júlia Moraes e Cláudio Assis. Brasil: Parabólica Brasil; Belavista Cinema e Produção; República Pureza Filmes, 2012. 110 min.

GOMES, Pedro Henrique. Febre do rato. **Tudo é crítica**, 7 out. 2012. Disponível em: <<http://tudoecritica.com.br/?p=1292>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

LOUREIRO, Robson. Adorno e o cinema: a conversa continua. In: LOU-

REIRO, Robson; ZUIN, Antonio (Orgs.). **A teoria crítica vai ao cinema**. Vitória: Edufes, 2010. p. 53-83.

MARQUES, Ivan. O padre, a moça e um “brasileiro mistério” – Drummond nas lentes do Cinema Novo. **Via Atlântica**, n. 15, p. 87-99, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50425>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina [1954-1955]. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 169-202.

MORTE e vida severina. Direção: Walter Avancini. Produção: Luiz Carlos Laborda. Raso da Catarina; Fazenda Nova (PE); Glória do Goitá; Recife: Rede Globo de Televisão, 1981. 60 min.

MORTE e vida severina. Direção: Zelito Viana. Brasil: Embrafilmes; Mapa Filmes, 1977. 85 min.

MOTA, Urariano. Miró, o poeta que não aparece em *Febre do Rato*. **Blog da Boitempo**, 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2012/06/26/miro-o-poeta-que-nao-aparece-em-febre-do-rato/>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

NASCIMENTO, Débora. A poesia febril do anarquista zen. **Pernambuco: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado**, n. 71, p. 10-11, jan. 2012. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_71_web.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2013.

O PADRE e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade. Minas Gerais: Filmes do Serrro, 1965. 90 min.

PALAVRA encantada. Direção: Helena Solberg. Produção: David Meyer e Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981). In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 134-156.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Escritas da violência**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. v. II (Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina), p. 64-85.

SILVA, Mateus Araújo. Adorno e o cinema: um início de conversa. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 54, p. 114-126, jul. 1999.

VOCÊ é linda. In: VEJA esta canção. Direção: Cacá Diegues. Produção: Zelito Viana. Rio de Janeiro: Banco Nacional; Mapa Filmes; TV Cultura, 1994. 27 min.

Apresentação dos autores

Charles Albuquerque Ponte

Professor Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, no Departamento de Línguas Estrangeiras. É doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (2011), mestre em Letras Inglês e Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003). Possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual do Ceará (1999) e especialização em Conto de Língua Inglesa no Século XX pela Universidade Federal do Ceará (2001). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e cinema norte-americanos pós-1960; teoria literária. *E-mail*: <charlesponte@uern.br>.

Danielle dos Santos Corpas

Professora Associada de Teoria Literária no Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É doutora em Teoria Literária (UFRJ, 2006), mestre em Literatura Comparada (UFRJ, 1999), graduada em Português-Literaturas (UFRJ, 1994). Integrante do Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno: Literatura, Cultura e Sociedade. Autora de *Os jagunços somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande sertão: veredas* (Campinas: Mercado de Letras, 2015). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Trabalha com os seguintes temas: teoria do cinema e realismo no pensamento de Siegfried Kracauer; literatura e cinema; narrativa moderna e contemporânea; Guimarães Rosa. *E-mail*: <danicorp@terra.com.br>.

Douglas Garcia Alves Júnior

Professor Associado da Universidade Federal de Ouro Preto, onde atua no curso de Filosofia. É doutor em Filosofia (UFMG, 2003), mestre em Filosofia (UFMG, 1998), graduado em Psicologia (USP, 1989). Pesquisador na área

de Filosofia, com ênfase em Teoria Crítica (Escola de Frankfurt), principalmente nos seguintes temas: Theodor W. Adorno; filosofia moral; estética; cinema; filosofia contemporânea. *E-mail*: <dougarcia@rocketmail.com>.

Fabio Akcelrud Durão

Professor Livre-Docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas. Formou-se *magna cum laude* em Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e obteve o título de mestre em Teoria Literária pela Universidade de Campinas. Seu doutorado foi feito na Duke University, onde estudou com Frank Lentricchia e Fredric Jameson. É autor de *Modernism and coherence* (Peter Lang, 2008) e *Teoria (literária) americana* (Autores Associados, 2011). Coeditou, entre outros, *Modernism group dynamics: the politics and poetics of friendship* (Cambridge Scholars Publishing, 2008). Organizou *Culture industry today* (Cambridge Scholars Publishing, 2010). É editor associado da revista *Alea*, publicou diversos artigos no Brasil e no exterior, em periódicos como *Critique*, *Cultural Critique*, *Latin American Music Review*, *Luso-Brazilian Review*, *Parallax* e *The Brooklyn Rail*. Interesses de pesquisa: a Escola de Frankfurt; o modernismo de língua inglesa; a teoria crítica brasileira. *E-mail*: <fadurao@yahoo.com>.

José Carlos Felix

Professor Assistente da Universidade do Estado da Bahia. É doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2013). É mestre em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Possui graduação em Letras pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (1998) e Especialização em Língua Inglesa – Ensino e Secretariado Bilíngue pela Faculdade de Ciências e Letras de Campo Mourão (2000). Atua na área de letras, com ênfase em línguas estrangeiras modernas, principalmente nos seguintes temas: teoria crítica; estudos fílmicos. *E-mail*: <jcfelixjuranda@yahoo.com.br>.

Imaculada Maria Guimarães Kangussu

Professora Associada do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. É doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese *Leis da liberdade: as relações entre estética e*

política na filosofia de Herbert Marcuse (defendida em 2000 e publicada pela Ed. Loyola em 2009). É mestre em Filosofia pela mesma instituição, com a dissertação *Imagens e história: as passagens de Walter Benjamin* (1996). Possui pós-doutorado na School of Arts and Science da New York University sobre o tema *phantasy and reason*. Desenvolve pesquisas na área de estética e filosofia da arte, com ênfase na teoria crítica da Escola de Frankfurt e no pensamento contemporâneo dedicado a essas áreas. Coordena o grupo de pesquisa Arte e Conhecimento, o projeto Agora Futura, e é membro do GT Estética da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia. *E-mail*: <lecakangussu@hotmail.com>.

Robson Loureiro

Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), onde atua na graduação e na pós-graduação (PPGE/Ufes), na linha de pesquisa Educação e Linguagens. Realizou pós-doutorado em Filosofia na School of Philosophy da University College Dublin (UCD, Irlanda, 2013-2014). É doutor em Educação – linha de pesquisa Educação, História e Política (PPGE/UFSC, 2002-2006). Realizou estágio de doutoramento (2003-2004) na School of Education e no Department of German da University of Nottingham (Inglaterra). É mestre em Filosofia da Educação (PPGE/Unimep-SP, 1996). É graduado em Filosofia (CCHN/Ufes). Organizou *A teoria crítica vai ao cinema* (Edufes, 2010). É coautor de *Indústria cultural e educação em tempos pós-modernos* (Papirus, 2003). Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Filosofia e Linguagens do Centro de Educação da Ufes (Nepefil/CE/Ufes). *E-mail*: <robbsonn@uol.com.br>. *Web*: <<http://nepefil.ufes.br>>.

Sara Rocha Rangel

Professora Assistente dos Cursos de Comunicação e Publicidade da Faculdade Martha Falcão (Manaus). Mestre em Educação – Linha de Pesquisa Educação e Linguagens (Ufes, 2014). Bacharel em Artes Plásticas e licenciada em Artes Visuais (Ufes, 2010). Desenvolve atividades como fotógrafa e *videomaker* e pesquisas no campo do audiovisual (fotografia, vídeo, cinema) e das artes visuais em diálogo com a Teoria Crítica da Sociedade, em particular a cinematografia de Wim Wenders e a filosofia de Walter

Benjamin. É integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Filosofia e Linguagens (Nepefil/Ufes). E-mails: <sara@sararangel.com>, <sararocharangel@gmail.com>.

Simone Rossinetti Rufinoni

Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É doutora e mestre em Literatura Brasileira (USP). É graduada em Letras Português e Francês (USP). Atua como professora e crítica literária. É autora de *Favor e melancolia: estudo sobre “A menina morta”, de Cornélio Penna* (São Paulo, Edusp/Nankin, 2010) e organizadora de *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios* (São Paulo, Nankin, 2013). Atualmente se dedica ao estudo das relações entre literatura e sociedade no romance brasileiro a partir de 1930. E-mail: <siruf@hotmail.com>.

Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro

Professor Titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona desde 1993. Possui doutorado e mestrado em Letras (UFRJ). É bolsista do CNPq, com pesquisa em torno de poesia, humor e testemunho. Publicou os ensaios *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)* (2002), *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (2007) e *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções* (2013), os livros de poemas *Personecontos* (2004) e *Digitais* (1990) e uma narrativa infantojuvenil – *O que é que tinha no sótão?* (2013). E-mail: <wilberthcfs@gmail.com>.

Este livro homenageia a Dra. Miriam Bratu Hansen (*in memoriam*), pouco conhecida do público brasileiro. Nascida na Alemanha, em 1949, Hansen estudou na Universidade Johann Wolfgang Goethe, onde foi aluna de Habermas e Adorno. Doutorou-se em Literatura Americana, tendo atuado como professora nas universidades de Yale e Rutgers. Em 1990, transferiu-se para a Universidade de Chicago, onde fundou o Departamento de Cinema e Estudos sobre os Media. Foi, reconhecidamente, umas das principais estudiosas e proeminente intérprete das teorias sobre cultura de massa de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer. Seus estudos se concentram no cinema como uma forma de modernismo, e é dela o termo *modernismo vernacular*, pois defendia que até mesmo o cinema clássico de Hollywood poderia ser uma forma popular de modernismo. Miriam Hansen faleceu em 5 de fevereiro de 2011, ano em que foi lançado seu último livro, *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*.