

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social**

imagem-violência

Mimesis e reflexividade em
alguns filmes recentes

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Antropologia Social da USP para a
obtenção do título de Mestre, sob
orientação da Prof^a. Dr.^a Sylvia
Caiuby Novaes.

**São Paulo
Primavera 1998**

RESUMO

Esta dissertação é resultado de pesquisa acerca da representação da violência em alguns filmes das décadas de 80 e 90. Discuto, inicialmente, a especificidade da experiência cinematográfica, algumas abordagens antropológicas de filmes ficcionais, relações entre cinema e sociedade e mecanismos de produção, circulação e consumo de mercadorias visuais. Em seguida, introduzo a problemática da construção midiática da violência, situando os filmes neste contexto imagético e narrativo mais amplo. A abordagem interpretativa dos filmes selecionados identifica nesta produção recente a presença da violência não apenas como tema, mas na própria forma das imagens: *imagens-violência*. Através da análise fílmica e da montagem de fragmentos das obras, apresento seus discursos — ora irônicos, ora metalingüísticos — sobre o homem contemporâneo e sua relação com a comunicação visual reprodutível e a violência.

***Para Marta Gitirana Hikiji e
Julio Shigueyoshi Hikiji, meus pais***

Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo até nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiura moral e física! E, coisa não menos misteriosa, esse espetáculo lamentável excitar nele uma hilaridade imortal e incorrigível.

Charles Baudelaire - *Da essência do riso*

ÍNDICE

Agradecimentos	VII
Apresentação	VIII
PARTE I - ANTROPOLOGIA E CINEMA	
1. <i>Mímesis</i>, ou “o encanto da imagem”	1
a magia da técnica ou o real chamuscado na imagem do duplo à imagem e vice-versa	
2. O cinema à luz da antropologia	8
primeiros encontros primeiras análises fílmicas: o outro/inimigo na tela outros olhares reflexões a partir destes olhares	
3. A antropologia à luz do cinema	31
montagem desmontagem	
PARTE II - CINEMA, SOCIEDADE, CONTEMPORANEIDADE	
1. O lugar do cinema	40
2. Os não lugares do cinema	46
o fluxo modos de ver mais que o zapping parabólic(-)amará(?)	
PARTE III - ETNOGRAFIAS FÍLMICAS. VIOLÊNCIA, LINGUAGEM E SIGNIFICADO	
1. A violência mediada	63
2. Imagem-violência	67
<i>Cães de aluguel</i> <i>Pulp fiction</i>	
3. A comunicação da violência	82
o riso entre o cotidiano e o extraordinário <i>A estrada perdida</i> [montagem] “o cotidiano impenetrável” “o impenetrável cotidiano” [desmontagem] a comunicação como problema	
4. Reflexividade	108
Considerações finais	
Entre a <i>mímesis</i> e a reflexividade o olhar ofendido	121
BIBLIOGRAFIA	128
FILMOGRAFIA	135

AGRADECIMENTOS

A Eduardo Jordão Neves, meu marido, felizmente, cinéfilo.

A Sylvia Caiuby Novaes, mestra que me apresentou a imagem como campo de reflexão antropológica, orientadora paciente e generosa.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa. Também agradeço aos pareceristas desta Fundação que acompanharam meus relatórios, com colocações sempre estimulantes.

A Lilia Schwarcz e Paulo Menezes, pelas contribuições fundamentais no exame de qualificação.

A Ismail Xavier, Luciana Bittencourt, Maria Lúcia Montes, Paula Montero, Regina Müller, Vagner Gonçalves da Silva, Roberto Cardoso de Oliveira, Edouard Vincke, Mauro Wilton de Souza, Marília Franco e José Guilherme Cantor Magnani, professores que em momentos diversos contribuíram com este trabalho.

Aos colegas do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP), leitores atentos, debatedores calorosos, amantes da imagem. Em especial, Ana Lúcia Ferraz, Mirela Berger, Edgar Teodoro da Cunha, Melvina Afra Mendes de Araújo, Inês de Castro (que também realizou fotos para a pesquisa), Francirosy Ferreira, Andréa Barbosa, Denise Dias Barros, Gianni Puzzo e Paula Morgado.

A Evelyn Schuler, Florencia Ferrari, Frederico Ferrite, Paula Miraglia, Paula Pinto e Silva, Renato Sztutman, Silvana Nascimento, Stélio Marras e Valéria Macedo, pelo convite à festa da Sexta Feira, espaço de antropologia, arte e troca; pletora.

Ao Departamento de Antropologia e ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP.

Aos colegas do PPGAS. A Luis Roberto de Paula, Wagner Moraes, Fraya Frehse e Alessandra El Far.

A Mariana Vanzolini, Soraya Gebara, Ivanete Ramos Roza, Rose Inácia de Oliveira, Celso Cunha Gonçalves e Ednaldo Faria Lima.

A Oceano Vieira, do Jornal do Vídeo, por várias das informações acerca do mercado de cinema e vídeo no Brasil. A Djair, da Cinemateca, pela seleção de livros, revistas e jornais com dados valiosos. Ao Alfredo, da ECA, pelas dicas de filmes.

Aos meus amigos, em especial, Carmen, Thais, Ana Célia, Ana Paula e Ana Lúcia.

A meus pais e a Juliana, pelo apoio e amor.

Rose Satiko

APRESENTAÇÃO

Mas eu, em cuja alma se reflectem
As forças todas do universo,
Eu cuja reflexão emotiva e sacudida
Minuto a minuto, emoção a emoção,
Coisas antagónicas e absurdas se sucedem —
Eu o foco inútil de todas as realidades,
Eu o fantasma nascido de todas as sensações,
Eu o abstracto, eu o projetado no *écran*,
Eu sou a mulher legítima e triste do Conjunto,
Eu sofro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de água.
Fernando Pessoa - *Poesias de Álvaro de Campos*

São imagens meu ponto de partida. Luz projetada sobre o *écran*. Na *sala noturna*, a alma do espectador expande-se. Encontra-se em mil outras almas, *duplos* ressuscitados por modernas *máquinas miméticas*. É com a reflexão acerca deste *encanto* da imagem cinematográfica que inicio esta dissertação.

Uma vez descrito este universo de mito, sonho e magia, interrogo sua especificidade antropológica. O que o cinema fala ao homem contemporâneo, o que fala deste homem. Encontrei interessantes reflexões de antropólogos acerca de filmes. Em diferentes momentos da breve história do cinema e da disciplina, houve importantes trocas de olhares, um mútuo interesse. Procurei trilhar o caminho da constituição da análise fílmica como campo de pesquisa antropológica, cuja legitimidade é lentamente reconhecida. Por outro lado, percebi que cada vez mais a reflexão acerca da própria linguagem cinematográfica vem sendo frutífera à crítica da escrita etnográfica, central neste momento reflexivo da disciplina. É esta relação especular, entre antropologia e cinema, o terreno abordado na primeira parte do trabalho.

As várias abordagens do cinema pela antropologia e pelas diversas outras disciplinas das ciências humanas revelam diferentes métodos, preocupações e, sobretudo, diversas visões acerca da relação entre cinema e sociedade. Na segunda parte da dissertação, discuto esta relação. Isto implica também apontar a especificidade do olhar que dirijo às imagens fílmicas da violência, objeto primeiro da pesquisa. Considerando o alcance planetário das imagens que enfoco, introduzo ainda uma reflexão sobre a produção, circulação e consumo de mercadorias visuais na atualidade.

Início a terceira parte da dissertação discutindo o cenário midiático recente e as diversas formas através das quais a mídia *narra* e *constrói* a violência. Entendo que o cinema integra este cenário, dialogando com as demais narrativas, às vezes, as desconstruindo. Aponto, em seguida, o processo de seleção e análise dos filmes, no qual identifiquei como questão central a presença da violência como linguagem. A descrição interpretativa de alguns dos filmes introduz o universo imagético com o qual trabalhei.

De forma geral, procurei identificar nos filmes selecionados qual a especificidade de sua comunicação da violência. Parti da constatação da presença constante na história do cinema e da própria literatura ocidental da temática violenta. Através de montagens de fragmentos fílmicos, ou análises de obras como um todo sugeri algumas das características que diferenciam as narrativas em questão.

Quase sempre polêmicas, as obras discutidas problematizam, de formas diversas, a relação entre comunicação visual reprodutível e violência. São, portanto, metalingüísticas, reflexivas. No processo de análise, ecoavam em meu pensamento as palavras de Geertz (1983): a arte não é simples reflexo da sociedade, mas um modo de pensamento sobre a vida social.

Traduzo, aqui, instantes destes pensamentos.

PARTE I - ANTROPOLOGIA E CINEMA

1. *Mimesis*, ou “o encanto da imagem”

*Mon but ne pouvait être seulement de considérer le cinéma à la lumière de l'anthropologie; il était aussi de considérer **anthropos** à la lumière du cinéma*

Edgar Morin - *Le cinéma ou l'homme imaginaire*

O percurso entre o arrebatamento pela imagem e o retorno à mesma em busca de respostas não é linear. Traçá-lo aqui implica a recuperação de caminhos repletos de atalhos, acidentes e algumas poucas planícies. Dá-se na passagem do quase sono (da razão) - proporcionado pela obscuridade da sala, o escorregar-se na poltrona e o mergulho na grande tela - à reflexão sobre a *alma* do cinema. Passagem esta que, em meio ao processo de imersão em imagens, perde seu contorno. O pensamento freqüentemente deixa-se “embrulhar em negro”¹, fascinar-se pela sombra, embora, por vezes, insista em emergir em plena sessão, exigindo sentidos, onde só havia fruição.

Longe da sala, vestígios do sonho - às vezes, pesadelo - reclamam um lugar em plena luz do dia. Uma vez percebido, como dissociar meu ato de levar o cigarro à boca daquela seqüência, recém-assistida, na qual o gesto cotidiano era reconstruído em cada fotograma? “As memórias são parte do corpo”, “recordações dos sentidos”; “filmes são uma experiência física e como tal são lembrados, armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional”, disse Jameson (1995:1-2).

Irracional, sonho, sono, sombra. “Tanta alma! Tanta alma!”. “Terá o cinema uma alma? (...) Mas é apenas isso que ele tem.”, exclama Morin (1991:169). Talvez aqui esteja a maior dificuldade em pensá-lo a partir de qualquer disciplina que se queira apenas objetiva. Talvez aqui esteja a maior possibilidade em pensá-lo a partir da antropologia, essa disciplina que transita entre tantas “luas mortas, ou pálidas, ou obscuras no firmamento da razão” (LÉVI-STRAUSS, 1974:36).

¹ Epstein, in MORIN, 1995 [1956].

(...) é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças.

Walter Benjamin

The ability to mime, and mime well, in other words, is the capacity to Other.
Michael Taussig

Walter Benjamin atribui à faculdade mimética papel determinante nas “funções superiores” humanas. O autor reconhece, no entanto, a historicidade desta faculdade, lembrando que o “círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto” e que “o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos” (BENJAMIN, 1996b:108-9). A hipótese que Benjamin levanta é a de que em vez de extinguir-se, a faculdade mimética ter-se-ia transformado no mundo moderno e a linguagem seria um *locus* privilegiado de aplicação da mesma neste novo contexto.

Taussig (1993:XIII) descreve a faculdade mimética como a natureza utilizada pela cultura para criar uma segunda natureza, ou seja, a faculdade de copiar, imitar, fazer modelos, explorar a diferença e tornar-se Outro². Partindo de etnografias sobre sociedades nas quais as atividades mágicas explicitam o poder que deriva da réplica, identifica a renovação da faculdade mimética na modernidade. Isto seria possível graças a novas condições sociais e novas técnicas de reprodução, como a câmera fotográfica e a cinematográfica.

a magia da técnica ou o real chamuscado na imagem

Para atribuir aos aparelhos de reprodução imagética a capacidade de estímulo às nossas faculdades miméticas, Taussig parte das observações de Benjamin sobre a fotografia. De fato, em sua “Pequena História da Fotografia”, Benjamin analisa o encontro dos “extremos”:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de

tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem... (BENJAMIN, 1996d:94)

A "mágica" da fotografia reside nesta capacidade mimética que desperta, desejo de encontrar o real na reprodução, de reconhecer na imagem os "seres amados" ou a si mesmo. A "mágica" da fotografia se dá também porque ela - e somente ela - revela o inconsciente ótico:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (*idem, ibidem:94*)

De fato, a técnica mais precisa, curiosamente, faz renascer a magia, supostamente perdida em nossos dias. Quantos de nós não carregam na carteira a foto do filho, do namorado, do marido? Às vezes, para mostrar ao colega que não conhece o familiar querido. Outras, para olhar, "matar saudades". Mas, muitas vezes, apenas para "tê-lo próximo", "guardado"³.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (*idem, ibidem:170*) .

Arriscaria dizer que, em sua função social (que Benjamin diferencia da artística), a fotografia recobra, de certa forma, o valor de culto da imagem, que, havia perdido espaço para o valor de exibição, em tempos de emancipação das obras de arte de seu uso ritual.

do duplo à imagem e vice-versa

² Tradução minha.

³ Menezes (1996:84-5) lembra ainda que o ato de mostrar a foto na carteira é, geralmente, acompanhado da frase "Esta é minha esposa", ou filha etc. Esta capacidade da foto de "iludir, de apresentar uma coisa pela outra", associada a seu potencial de "representificação de coisas e, principalmente de pessoas", só é desconstruída quando olhamos "para a gênese do processo de constituição das imagens". Menezes lembra que "os fundamentos da ilusão baseiam-se na existência de uma reprodução mecânica que exclui o homem, ao menos aparentemente (...). Esta existência especial, portanto, vai permitir finalmente a transposição da *realidade da coisa* para a objetividade da *realidade da representação*."

É esse caminho do culto à exposição, do duplo à imagem, que Vernant (1990) traça de outra forma: analisando o exemplo grego. Parte da seguinte pergunta: “como os gregos puderam traduzir na forma visível certas forças do além que pertencem ao domínio do invisível”? (*idem*:305). Escolhe o exemplo do *kolossós*, “estátua-pilastra ou estátua-menir, feita de uma pedra erguida, de uma laje plantada no chão, às vezes mesmo enterrada” (*idem*:306). Em um cenotáfio do século XIII a.C., o *kolossós* foi encontrado enterrado em uma tumba vazia, ao lado de objetos pertencentes ao morto, figurando, assim, o cadáver ausente.

Substituído ao cadáver no fundo da tumba, o *kolossós* não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão de sua aparência física. Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz. **O kolossós não é uma imagem: é um “duplo”**, como o próprio morto é um duplo do vivo. (*idem*:306-7; grifo meu).

O *kolossós* insere-se pois em uma categoria — a do duplo — que implica a compreensão de outra lógica cultural: o duplo não é imagem, imitação de objeto real, ilusão do espírito, criação do pensamento. “O duplo é uma realidade exterior ao sujeito” (*idem*:309).

Como o duplo, a própria noção de representação figurada é uma categoria histórica, isto é, nem sempre existiu tal como a conhecemos. Do século XII ao VIII a.C., a Grécia ignora a imagística. É somente entre os séculos V e IV a.C. que primeiro Xenofonte e depois Platão elaboram a teoria da *mímesis*, especificando o lugar da representação figurada, ao marcar a passagem da “presentificação do invisível à imitação da aparência”. Assim,

o símbolo através do qual uma força do além, isto é, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada, presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação versada que, pelo seu caráter de técnica erudita e de processo ilusionista, introduz-se desde então na categoria geral do “fictício” — que nós chamamos de arte. (*idem*:319)

A transformação do objeto de culto em objeto de exibição transcorre através de modificações na própria arquitetura grega. O ídolo, antes privilégio de uma família, equivalente ao talismã, irá adquirir estatuto de imagem com o surgimento do templo, espaço de “publicidade” (*idem*:325), no qual a estátua “não tem mais outra realidade senão a sua aparência, não tem mais outra função ritual senão a de ser vista.” (*idem, ibidem*).

O *status* da imagem passará por várias outras transformações, talvez nenhuma tão determinante. No entanto, em pleno século XIX, as invenções de máquinas de reprodução imagética, ou, como quer Taussig, “máquinas miméticas”, recolocam o encantamento das imagens, ficções “chamuscadas” de real. O trajeto traçado por Vernant — do duplo à imagem — revela-se menos linear. Diz Morin: “duplo e imagem devem ser considerados como os dois pólos de uma mesma realidade. *A imagem detém a qualidade mágica do duplo, mas interiorizada, nascente, subjetivada. O duplo detém a qualidade psíquica, afetiva da imagem, mas alienada e mágica.*” (MORIN, 1995 [1956]:37; grifos do autor, trad. minha). Morin identifica, então, na fotografia os genes da imagem (imagem mental) e do mito (duplo). A observação estender-se-á ao cinema.

Para Morin, é o mecanismo de projeção-identificação que confere realidade às imagens cinematográficas. O “encanto da imagem”, a exaltação das coisas banais e cotidianas, dá-se graças à realidade afetiva percebida na tela. Dado que o espectador não pode participar praticamente das ações do filme, ele o faz afetivamente: “operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela.” (MORIN, 1991:154). E aqui voltamos ao cinema como educador de nossa faculdade mimética, que está na cópia, na imitação, no dom de fazer modelos, mas sobretudo, na capacidade de tornarmo-nos Outro.

o cinema não deixa de responder a necessidades... (...) *aquelas que a vida prática não pode satisfazer...* Necessidade de fugirmos a nós próprios, isto é, de nos perdermos algures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos no mundo... ou seja, no fim de contas fugirmo-nos para nos reencontrarmos. Necessidade de nos reencontrarmos, de sermos mais nós próprios, de nos elevarmos à imagem desse duplo que o imaginário projeta em mil e uma vidas extraordinárias...” (MORIN, *op.cit*:170; grifos do autor).

In some way or another one can protect oneself from evil spirits by portraying them (Michael Taussig)

No quarto século anterior à nossa era, Aristóteles atribuía à faculdade mimética, ou em suas palavras, à imitação — que difere o homem de outros viventes e causa prazer — o nascimento da poesia. Notava que os homens contemplam com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olham com repugnância. Ao analisar a tragédia, lugar privilegiado da representação do repugnante, identifica nesta o mecanismo da catarse: ao provocar a piedade e o horror do espectador, a tragédia contribuiria para a purificação destes mesmos sentimentos.

O cinema atualiza estas questões ancestrais. Diante da iconografia produzida neste século de imagens em movimento, dos *westerns* aos filmes de gângsters, de King Kong à Godzilla, de Griffith à Tarantino, continua relevante a pergunta pelas razões do prazer diante de imagens do horror. Isto porque, se o cinema re-ensina a faculdade mimética, cabe lembrar que no escuro das salas, “as garotas brincam de mães, os miúdos de assassinos, as mulheres sérias, de prostitutas e os mais pacatos funcionários de *gangsters*”, ou seja, “os ‘malditos’ vingam-se na tela. Ou antes, a nossa parte maldita. O cinema, como o sonho, o imaginário, acorda e revela vergonhosas e secretas identificações...” (MORIN, 1991:163-4).

Aqui, introduzo os “meus filmes”, meus objetos. Produtos culturais do fim do milênio, caracterizados pela circulação mundial, os filmes que analiso provocam ou discutem essa relação de prazer com a representação do sofrimento, do trágico, e também outras questões daí decorrentes, como a comunicação da violência, o sensacionalismo, o *voyeurismo*, a perda da sensibilidade e de referências.

Mas antes, é preciso mergulhar, dissolver-se em imagens e seu movimento, deixar o cinema estimular essa “fluidez, a porosidade do ego” de que fala Taussig (*op. cit*:35), porque

Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado em seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto à tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da

ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia. (MORIN, 1991:156)

2. O cinema à luz da antropologia

Cinema e antropologia nascem quase simultaneamente e, no decorrer deste século de existência, cruzam-se em diversos momentos e influenciam-se mutuamente. As imagens projetadas sobre a grande tela fascinam antropólogos. Alguns percebem o potencial de comunicação —e, por que não, de sedução— da imagem cinematográfica e decidem fazer da película etnografia. Hoje, a maior parte da produção no campo da Antropologia Visual discute justamente o fazer do filme etnográfico, a utilização das imagens produzidas e a importância do registro imagético no trabalho de campo⁴. Mas o século XX revela, além do antropólogo-cineasta, o antropólogo-espectador. Este vê no cinema não meio, mas objeto da pesquisa. Diante da imagem, dedica-se à decifração. Identifico-me com este, que toma o cinema como “campo”, passível de observação e interpretação antropológica. É, pois, através das lentes conceituais da disciplina que pretendo olhar para as imagens da violência no cinema industrial recente. Pergunto inicialmente pela especificidade do olhar antropológico diante do objeto-cinema. Para tal, partirei da observação de algumas das primeiras “etnografias fílmicas” chegando a experiências mais recentes.

primeiros encontros

A primeira sessão pública do “*Cinématographe Lumière*” ocorre em 28 de dezembro de 1895, com a exibição do filme *L’entrée en gare de la Ciotat*, dos irmãos Lumière. Como nota o antropólogo e cineasta Marc-Henri Piault (1995:23), os primeiros filmes já buscavam registrar aspectos culturais: imagens como as saídas de fábricas (em *La Sortie des Usines Lumière*) ou as refeições de crianças (em *Goûter de Bébé*) redescobriam o cotidiano, com seus gestos, costumes e valores.

No mesmo ano, mas ainda sem a câmera de cinema, Félix Louis Regnault, membro da Sociedade de Antropologia de Paris, realiza cronofotografias “étnicas”, de movimentos corporais de integrantes dos

⁴ Ver, por exemplo, CRAWFORD & TURTON, 1992; LOIZOS, 1993; CRAWFORD & SIMONSEN, 1992; COLOMBRES, 1985.

grupos Peul, Wolof, Diola e Madagascan. Ele irá propor, em 1900, a criação do Primeiro Museu Audiovisual do Homem (ROUCH, 1995).

Os primeiros filmes em que a temática é o "outro" datam de 1897 e são, segundo Jordan (1995) filmes "sem pretensão etnográfica" e mais interessados em divulgar o exótico. No entanto, a parceria entre antropologia e cinema aparecerá em seguida. Em 1898, são realizados os primeiros filmes etnográficos, "pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo" (*idem*:15), durante a *Cambridge University Expedition to Torres Straits*, organizada por A. C. Haddon, da qual participaram C.G. Seligman e W.H. Rivers, entre outros pesquisadores. Em 1901, a Companhia de Edison faz um acordo com o *Bureau of American Ethnology* para filmar os trabalhos, distrações e as cerimônias dos Pueblo e outras tribos, e, no mesmo ano, W. B. Spencer filma as cerimônias dos aborígenes australianos.

Esta lista poderia continuar e, sem dúvida, passar por Flaherty (que, segundo Rouch fazia etnografia sem o saber), pelo próprio Rouch e chegar aos dias atuais⁵. Mas a pergunta que pretendo responder aqui é outra. Diante desta evidente potencialidade do cinema para o registro das "singularidades e diferenças do *outro*" (MONTE-MÓR, 1995, grifo da autora), quando e de que forma a antropologia percebe o filme enquanto produto cultural, que veicula representações e valores do grupo que o produziu e também daquele para o qual é destinado?

Em sua comunicação apresentada à *Société de Psychologie* em maio de 1934 sobre as técnicas corporais, Marcel Mauss já via no cinema um espaço de representação e divulgação de traços culturais.

Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava enfermo em Nova Iorque. Perguntava-me onde já vira senhoritas caminharem como minhas enfermeiras. Tinha tempo para refletir sobre o assunto e, afinal, descobri que fora no cinema. Ao voltar à França, observei, sobretudo em Paris, a freqüência desse passo; as mocinhas eram francesas e andavam também daquela maneira. De fato, as modas do caminhar americano, graças ao cinema, começavam a chegar até

⁵ A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 1, aprofunda esta discussão em seus artigos, que apontam as origens e desenvolvimentos do filme etnográfico no Brasil e no exterior. Dedicada aos primeiros contatos entre antropologia e cinema, a revista não tematiza a análise antropológica de filmes.

nós. (...) Existe, portanto, igualmente uma educação no andar.
(MAUSS, 1974:213-4)

Apesar da “revelação” no hospital, Mauss, que estimulou seus alunos a “filmar todas as técnicas corporais” (ROUCH, *op. cit.*:85), não aprofundou as possibilidades da análise antropológica de filmes já existentes, tais como os que o iluminaram em sua descoberta da existência da “educação no andar”.

Primeiras análises fílmicas: o outro/inimigo na tela

O estudo antropológico dos “feature films”⁶ tem início nos EUA durante a II Guerra Mundial (WEAKLAND, 1995⁷). O objetivo do governo americano era mobilizar o conhecimento dos cientistas sociais para que estes desenvolvessem uma análise das sociedades estrangeiras, que previsse o comportamento de seus membros nas batalhas. Curiosamente, tal como o próprio início da disciplina, impulsionado pelo interesse colonizador europeu, a análise fílmica antropológica seria estimulada pelo interesse norte-americano na compreensão do outro, que devia ser conquistado, ou derrotado.

E por que o filme? A resposta é quase óbvia. Na guerra, o trabalho de campo não era possível e outros meios tiveram que ser explorados, como as entrevistas com estrangeiros habitantes nos EUA, análise de vários materiais escritos — histórias, novelas... e, em particular, o estudo de

⁶ “Feature film” é traduzido no Oxford Advanced Learner’s Dictionary e no The American Heritage Dictionary como a atração principal de um cinema e no Dicionário Inglês-Português Leonel Vallandro e Lino Vallandro como filme de longa-metragem. Weakland escreve: “Feature films are ficcional” (1995: 47), limitando o objeto a que se refere. Assim, optei por traduzir a expressão “feature films” utilizada pelo autor como filmes ficcionais. Cabe notar que o uso do termo “ficcional” é problemático. Menezes (1995:113) afirma ser “todo filme” uma “ficção”, inclusive aqueles denominados documentários. Outro aspecto é levantado por Ferro (1992: 77): “Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes [filmes de ficção e cine-jornais], pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História”. Concordo com os autores e ressalto que utilizo o termo “ficcional” aqui como *categoria nativa*: o *senso comum* divide filmes entre documentários e ficção. Interessam-me os “enquadrados” na segunda categoria.

⁷ O artigo de Weakland “Feature Films as Cultural Documents”, que integra *Principles of Visual Anthropology* (HOCKINGS, Paul, org.), uma coletânea publicada em 1974, e reeditada em 1995, foi o ponto de partida para a investigação da história da análise fílmica na disciplina. O autor faz um bom levantamento de trabalhos realizados até a década de 70 e o atualiza no *postscript* da última edição.

filmes produzidos pelas sociedades em questão, principalmente as inimigas: Alemanha e Japão.

Em comum, além do contexto da guerra, a maioria das análises desta época tem a marca da escola histórico-cultural norte-americana. A obra de Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, pioneira no campo dos estudos de cultura e personalidade, inspira várias das análises fílmicas realizadas neste período. A busca pelos “padrões culturais”, pela compreensão do comportamento humano moldado pelas tradições (BENEDICT, 1934:1), pelos traços psicológicos das culturas, pelo *ethos* de um povo será a tônica dos trabalhos produzidos pelo grupo *Columbia University Research in Contemporary Cultures*. Inaugurado pela própria Benedict — e prosseguido por Mead, o grupo trabalhou entre 1947 e 1953, envolvendo cerca de 120 pessoas, provenientes de 14 disciplinas e 16 nacionalidades (MEAD & MÉTRAUX, 1953:6).

O livro organizado por Margaret Mead e Rhoda Métraux *The study of culture at a distance (op.cit.)* é a principal publicação desta pesquisa e inclui, em um capítulo específico sobre análise fílmica, estudos de Martha Wolfenstein, Jane Belo, Geoffrey Gorer, Vera Schwarz, Gregory Bateson, John Weakland, além de artigos das próprias organizadoras.

Antes mesmo da formação deste grupo — cujos trabalhos analiso em seguida — Benedict, na obra *O Crisântemo e a Espada* (1988), publicada originalmente em 1946, utiliza-se da análise fílmica e da discussão de filmes com seus informantes para o estudo da cultura japonesa. Assistindo a filmes produzidos no Japão — de propaganda, históricos e sobre a vida contemporânea em Tóquio e nas aldeias — a autora percebe que os japoneses com quem comentava os filmes “viam o herói, a heroína e o vilão” de forma diferente da sua (*idem*:15). Benedict descreve seu estranhamento diante de enredos japoneses e as reações que os mesmos provocam no público oriental. Frequentemente aponta as diferenças entre suas interpretações e as do espectador japonês. Através dos filmes — e das diferentes reações a estes — a autora acaba compreendendo modos de pensar e de comportar-se dos japoneses, como o devotamento filial acima de outras virtudes (*idem*:104), ou o sofrimento — no cotidiano de uma família, ou nos sacrifícios da guerra — como caminho para o cumprimento do dever (ou, “pagamento” do *on*) (*idem*:164/5).

Em *US/ NOT-US*, Geertz (1994) aponta como estratégia retórica de Benedict a justaposição do muito familiar com o extremamente exótico de tal forma que eles trocam de lugar. A alteridade extravagante tornar-se-ia autocrítica. Na repetição constante da comparação “na América/ no Japão”, Benedict estaria acentuando a diferença e, na avaliação de Geertz, o Japão começaria a parecer menos errático e arbitrário, enquanto os EUA pareceriam menos razoáveis. O que, segundo os críticos da autora, seria um manual de como lidar com o inimigo, é, para Geertz, uma etnografia ácida que desconstrói a clareza ocidental. Geertz refere-se rapidamente à utilização dos filmes, dentre as inúmeras fontes utilizadas pela autora (lendas, entrevistas, trabalhos escolares, notícias em jornais e rádios, romances etc.) para criar esta relação “*US/ NOT-US*”. O trecho de *O Crisântemo...* que apresento a seguir, sobre enredos de novelas e filmes, é bastante ilustrativo desta argumentação:

O herói com quem simpatizamos por estar apaixonado ou porque nutra ambições pessoais, eles condenam como fraco por ter permitido que tais sentimentos viessem interpor-se entre ele e o seu *gimu* ou *giri*. Os ocidentais sentem-se inclinados a considerar um sinal de força revoltar-se contra as convenções e conquistar a felicidade, a despeito dos obstáculos. Os fortes, entretanto, de acordo com a opinião japonesa, são aqueles que desprezam a felicidade pessoal e cumprem as suas obrigações. A força de caráter, acham eles, é revelada conformando-se e não se rebelando. Conseqüentemente, os enredos de novelas e filmes costumam ter no Japão um significado bastante diferente do que lhes emprestamos quando os vemos com os olhos ocidentais. (BENEDICT, *idem*:177).

Este trecho revela, além da estrutura retórica da autora, sua percepção da potencialidade do cinema como veículo de representações de uma cultura. Nos enredos de filmes, Benedict encontra, por exemplo, a representação do caráter na cultura japonesa e a interpreta/entende em oposição à norte-americana.

Este uso das imagens fílmicas na pesquisa antropológica será desenvolvido pelo grupo *Columbia University Research in Contemporary Cultures*, coordenado por Mead. A relação desta autora com a imagem é mais conhecida através de sua experiência de campo em Bali, em 1936,

quando ela e Gregory Bateson tiraram 25 mil fotografias e rodaram mais de 22 mil pés de filme 16 mm. Mesmo um crítico de seu trabalho como Harris (1968) reconhece esta experiência como sua contribuição mais duradoura para o desenvolvimento da antropologia como disciplina, apesar de, em seguida, lembrar que a câmera, em suas mãos, agia conforme seus interesses e que as fotos não eram menos subjetivas que seu discurso verbal⁸.

O “pulo” de Mead, da produção de imagens para a análise destas, ocorre no contexto da II Guerra Mundial, marcado pela dificuldade de acesso às sociedades inimigas. A análise fílmica será uma das estratégias do método do “estudo da cultura à distância”, que Mead detalha na introdução do livro *The Study of Culture at a Distance (op. cit.)*. Esta obra, qualificada por Mead como “manual”, irá propor métodos para a análise de regularidades culturais no caráter de indivíduos membros de sociedades inacessíveis à observação direta, seja por situações de guerra (o caso do Japão e Alemanha), de barreiras para a pesquisa (como as colocadas pela União Soviética e a China Comunista), ou de sociedades já extintas. A novidade da abordagem, segundo a autora, estaria na combinação de métodos de historiadores — tais quais a pesquisa de documentos como livros, jornais, revistas, filmes, diários, cartas etc. — com os métodos dos antropólogos. O foco desta metodologia era o estudo do “caráter nacional”, ou seja, do papel da nacionalidade na origem do comportamento na guerra, na política e em campanhas de educação doméstica e construção moral, entre outras (*idem*:4).

Mead lembra que os “estudos de cultura à distância” pertencem ao campo maior dos “estudos de cultura e personalidade”, que se interessam pela forma como indivíduos de uma dada tradição histórica aprendem modos particulares de uma cultura e os perpetuam em outros indivíduos (*idem*:18). Cultura é entendida como um sistema de comportamento aprendido, compartilhado pelos membros de um grupo (*idem*:20). Os estudos de cultura e personalidade também partem do pressuposto de que sociedade, cultura e personalidade não podem ser postuladas como variáveis completamente independentes (HALLOWELL, 1954:600) e nem

⁸ Cabe notar que esta subjetividade, problemática para Harris - que acredita na objetividade - será defendida no projeto da Antropologia Interpretativa.

tomadas como objetos de disciplinas separadas (LINTON, 1952:3). Assim, esta linha de pesquisa vai propor uma abordagem psicológica da cultura, ou, nas palavras de Hallowell, a busca da base estrutural dos diversos caminhos pelos quais o homem constrói modos distintos de vida para si (HALLOWELL, *idem*:609).

Este tipo de abordagem está presente nas análises fílmicas publicadas no “manual” de Mead e Métraux. A introdução à parte sobre análise fílmica, escrita por Martha Wolfenstein (1953a), explica que a antropologia cultural interpreta produções artísticas buscando as regularidades nestas produções e relacionando-as ao material psicológico genético (“*genetic psychological material*”) derivado do ciclo de vida típico de indivíduos da cultura em questão. O procedimento para a análise de conteúdos fílmicos proposto por Wolfenstein explicita a forte presença das teorias psicológicas — especialmente freudianas — na análise antropológica:

A general approach to the interpretation of movie content is as follows: (1) We have a set of concepts and propositions from dynamic psychology (e.g. those having to do with Oedipal conflicts). (2) These suggest a number of variables that can be illustrated in film content (e.g. father-son relations). (3) A particular way of handling such a variable in a film constitutes a theme (e.g. the father figure attacking the son figure). (4) Such a theme may be interpreted by applying propositions of dynamic psychology ... (idem:269, grifos da autora).⁹

Wolfenstein explica em seguida que a variável indica uma área geral a ser observada e o tema é o modo no qual uma variável particular é repetidamente concretizada nas produções de uma cultura particular. O seu exemplo prático de análise fílmica advém de um estudo de filmes americanos que realizou com Leites¹⁰, em 1950, do qual resume as

⁹ “Uma abordagem geral para a interpretação de conteúdo fílmico é a seguinte: (1) Nós temos um grupo de conceitos e proposições da psicologia dinâmica (por exemplo, aqueles relacionado ao complexo de Édipo). (2) Esses sugerem um número de variáveis que podem ser ilustradas no conteúdo fílmico (por exemplo, relações pai-filho). (3) Um modo particular de lidar com tal variável em um filme constitui um tema (por exemplo, a figura paterna atacando a figura filial). (4) Tal tema pode ser interpretado através da aplicação de proposições da psicologia dinâmica...” (idem: 269, grifos da autora, tradução minha).

¹⁰ WOLFENSTEIN & LEITES. *Movies: a psychological study*, Glencoe, The Free Press, 1950. Não tive acesso a este material, que, segundo Weakland (1995) examina os filmes americanos, britânicos e franceses em suas regularidades no trato de relações amorosas, familiares, entre assassinos, vítimas e agentes de justiça e entre atores e audiência.

principais conclusões. Em todas elas, o objetivo dos autores é claro: após observar os temas recorrentes, interpretam-nos em termos psicológicos. Um dos principais temas recorrentes, o das falsas aparências, é interpretado como expressão de desejos proibidos. O assassinato de um pai criminoso por um terceiro é visto como uma variedade da solução do conflito de Édipo. A situação onde um personagem é o observador da relação entre um homem e uma mulher “é obviamente relacionada ao Complexo de Édipo” (*idem*:273; tradução minha).

Apesar de enfática nas interpretações psicológicas que faz dos filmes e de seus personagens, bem como do caráter de toda uma nação (os EUA, a França), Wolfenstein é mais cuidadosa na hora de transpor suas avaliações para a “vida real”: os processos psicológicos que toma como característicos de uma cultura particular no desenvolvimento do filme não podem ser transferidos diretamente para a realidade. Para a autora, há possíveis conexões entre as fantasias fílmicas e o comportamento real, mas estas podem ser complementares ou similares. Como exemplo das relações entre vida real e fantasias de determinada cultura, ela apresenta a relação pai/filho nos EUA e França. Na “vida real”, as crianças americanas seriam encorajadas a ultrapassar seus pais, enquanto na França elas teriam que esperar até a meia-idade para adquirir independência. Esta relação contribuiria para várias fantasias recorrentes nos filmes, entre elas:

...fantasies about father figures in American films may be on a more infantile level because in life the son's conscious concern with the father is apt to come to an end as soon as the son is grown up. In France, where the grown-up son was still much involved with his family of origin, the image of the father was apt to be worked over in the light of adult experience, and the more complicated and sympathizable father figures of French films (...) would seem to have developed from this. (idem:280).¹¹

A rápida exposição de Wolfenstein sobre sua concepção de análise fílmica (em 13 páginas do livro) não permite uma avaliação profunda, mas

¹¹ “...fantasias sobre figuras paternas em filmes americanos podem estar em um nível mais infantil porque, na vida, a preocupação consciente do filho com o pai tende a terminar logo que o filho cresça. Na França, onde o filho já crescido estava ainda muito envolvido com sua família de origem, a imagem do pai podia ser trabalhada à luz da experiência adulta, e as

abre espaço para algumas considerações. Os críticos da psicologização das etnografias culturalistas¹² teriam farto material nas análises da autora. Tudo parece ser “obviamente relacionado com o complexo de Édipo”. Para estes autores, filmes revelam mais do que traços estruturantes da personalidade de seus personagens: põem no divã os caracteres nacionais — e de uma forma que os próprios psicanalistas podem repudiar. Por outro lado, a autora ganha, no meu entender, quando suas observações aproximam-se do que Geertz (1983) chama de “*common sense*”. Apesar de buscar as estruturas psicológicas que governam o comportamento de diferentes grupos humanos, a autora recorre a fatos da superfície. Como lembra Geertz, o senso comum está em provérbios, piadas, anedotas¹³. E — sugiro — também em filmes. Principalmente no tipo de filme que Wolfenstein analisa: filmes ficcionais populares. Quando a autora fala das recorrências de situações, personagens e temas encontradas nos filmes ela parece estar falando do senso comum, e aí talvez ela faça suas melhores análises. Quando se afasta da “superfície”, perde-se em busca das “tartarugas demasiado profundas”.

A segunda análise fílmica de *The Study of Culture...* é também de Wolfenstein e diz respeito ao filme italiano *The Tragic Hunt* (WOLFENSTEIN, 1953b). Para realizá-la a autora assistiu a mais de 20 filmes da mesma nacionalidade. As críticas que fiz anteriormente continuam válidas. Se, durante a descrição fílmica (que é também uma interpretação), a autora faz várias observações interessantes (a associação do noivado - especialmente da noiva virgem - com uma dádiva para a comunidade; a atração do homem italiano pela boa mulher, ao contrário de outros ocidentais, que seriam seduzidos pela “bad woman” etc.), a conclusão - psicologizante - é decepcionante (porque reducionista): o filme expressaria um tema

figuras paternas mais complicadas e simpatizáveis dos filmes franceses (...) parecem ter se desenvolvido deste fato” (idem: 280; tradução minha).

¹² Marvin Harris (1968: 393-421), um destes críticos, aponta o que chama de “hábito” dos antropólogos culturalistas de “psicologizar” as etnografias afirmando, por exemplo, que Benedict, em *Patterns of Culture*, propõe que a descrição de culturas inteiras podem ser integradas ao redor de dois ou três traços psicológicos.

¹³ “Os fatos realmente importantes da vida estão abertamente espalhados em sua superfície e não engenhosamente segregados em suas profundezas. Não há necessidade — de fato é um erro fatal — de negar, como fazem freqüentemente poetas, intelectuais, padres e outros complicadores profissionais do mundo, a obviedade do óbvio.” (Geertz, 1983: 89; tradução minha).

característico italiano, que é o distúrbio emocional diante da perda de sua virgindade, momento de transição na vida da garota (*idem*:287).

Uma das principais preocupações dos estudos de cultura e personalidade — as relações familiares como elemento constitutivo do caráter — está presente em vários dos artigos da coletânea. Jane Belo (1953) e Geoffrey Gorer (1953) tematizam o tratamento dado à figura do pai em filmes franceses. Weakland (1953), que participava do *Chinese group in Research in Contemporary Cultures*, realiza um detalhado estudo de sete filmes ficcionais cantoneses, escolhidos entre todos os filmes chineses aos quais assistiu em um período de quatro meses em um cinema comercial de Chinatown, em Nova Iorque¹⁴. Weakland destacará como tema central dos filmes as relações homem-mulher e caracterizará os personagens em tipos: o jovem, o velho, a mulher séria, a “perigosa”. Entre as recorrências que encontra, estão a importância do destino, sua inexorabilidade e a estrutura climática comum aos filmes.

Mas, o mais interessante em seu trabalho é a descrição minuciosa que faz da metodologia que utilizou, e que inclui: a leitura das traduções inglesas das sinopses (ele não compreendia cantonês); a tomada de notas das cenas que despertavam interesse especial, pela repetição de assuntos, objetos, expressões, detalhes de técnicas etc.; a busca de temáticas recorrentes; a verificação da visão “nativa” do filme através de exibição para membros da cultura na qual foi concebido ou a qual representa; e a pergunta inevitável pelos “padrões de cultura”, que, segundo Weakland, seriam mais nítidos em filmes do que na vida cotidiana por representar uma unidade mais ordenada e definida.

Weakland é, talvez, o único dos integrantes do grupo de pesquisas da Columbia University que deu continuidade à pesquisa com filmes. Em artigo de 1974, atualizado em 1995 (WEAKLAND, 1995), ele detalha sua metodologia de análise antropológica de filmes. Defende o estudo dos filmes ficcionais por sua proximidade com interesses e métodos antropológicos tradicionais. Os filmes seriam documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano social por serem ficcionais. Para o autor, estas imagens podem refletir premissas culturais e padrões (“*patterns*”) de pensamento e sentimento. Elas podem influenciar o comportamento dos

espectadores e iluminar o comportamento real, se forem similares ou diferentes dele. Mas a principal proximidade entre o estudo de filmes e a antropologia estaria na possibilidade da analogia entre os filmes ficcionais e os mitos e ritos:

In projecting structured images of human behavior, social interaction, and the nature of the world, fictional films in contemporary societies are analogous in nature and cultural significance to the stories, myths, rituals, and ceremonies in primitive societies... (idem:54)¹⁵

A correspondência entre o novo objeto (o cinema) e o tradicionalmente estudado pelos antropólogos (os mitos e ritos), possibilita também a “construção” de uma difícil ponte: a que liga a análise da ficção à realidade, sem no entanto confundir estas dimensões.

...we may view both Hollywood filmmakers and their audiences as members of a common American culture (...) and consider the films they make and view as somehow, though probably not realistically, reflecting American life — just as shamans and story-tellers may be specialists, and myths are not descriptions of daily life. (idem:60)¹⁶

Em resumo, Weakland estabelece os seguintes pontos em comum entre filmes e mitos: ambos projetam imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e da natureza do mundo e refletem a vida social, sem ser, necessariamente, descrições realistas da vida cotidiana. Destaco aqui a percepção de Weakland para estas propriedades dos filmes ficcionais. Sua análise, adicionada à de Benedict (citada acima), começa a formar uma base menos movediça de sustentação para o trabalho antropológico com filmes.

A participação de Mead neste capítulo é curta. Consiste em uma sinopse do filme russo “*The Young Guard*”, realizada em um trabalho do grupo de estudos da Columbia University sobre os soviéticos (MEAD, 1953).

¹⁴ Este estudo está resumido em 3 páginas do livro organizado por Mead e Métraux.

¹⁵ “Ao projetar imagens estruturadas de comportamento humano, interação social e da natureza do mundo, filmes ficcionais nas sociedades contemporâneas são análogos em natureza e significância cultural às histórias, mitos, rituais e cerimônias em sociedades primitivas...” (idem: 54; tradução minha).

¹⁶ “podemos ver os realizadores de filmes hollywoodianos e suas audiências como membros de uma cultura americana comum (...) e considerar os filmes que eles fazem e vêem como algo que, de algum modo, embora provavelmente não realisticamente, reflete a vida

Este trabalho, juntamente com o de Schwarz (1953), que é uma comparação entre o mesmo filme e o romance no qual é inspirado, é ilustrativo de diferentes estratégias da análise fílmica: descrição, comparação entre duas versões do mesmo tema (o filme e o livro), a visão do membro da cultura analisada (Schwarz é russa).

A última análise publicada no livro é uma das mais ricas, apesar de ser, provavelmente, a primeira análise antropológica de filme ficcional realizada na história da disciplina. Trata-se da análise do filme nazista “*Hitlerjunge Quex*”¹⁷, realizada em 1942 por Gregory Bateson (1953)¹⁸. Reconhecido pelas organizadoras do livro como o esforço inicial de um antropólogo cultural em aplicar técnicas antropológicas ao exame de filmes ficcionais, o texto de Bateson procurava responder à seguinte pergunta: que tipo de pessoas eram os nazistas? Bateson justificou a escolha de um único filme — e deste especificamente — por considerar necessário estabelecer equações simbólicas básicas e isso tornava-se mais fácil com um filme que mostrasse os nazistas e seus inimigos explicitamente (outros filmes da década de 30 utilizavam formas indiretas de propaganda nazista). Além disso, o autor encontrou no filme caracterizações da paternidade, adolescência, maturidade, limpeza, sexo, agressão, passividade e morte na visão de vida nazista. Para completar, o filme carregava o selo da aprovação oficial nazista e tinha obtido sucesso junto ao público “Nazi”.

A justificativa metodológica de Bateson para a escolha de filmes ficcionais como meio de conhecer a outra cultura caminha na direção da comparação filme/mito e antecipa, neste sentido, as proposições metodológicas de Mead e Métraux, de Weakland, além de permanecerem, em minha opinião, válidas e atuais. O parágrafo de sua introdução, que reproduzo a seguir, é extremamente relevante, ao apontar esta opção metodológica e demonstrar o caminho da ligação arte/ficção/realidade.

*A painting, a poem or a dream may give an exceedingly false picture
of the real world, but insofar as the painter or the poet is an artist,*

americana — assim como xamãs e contadores de histórias podem ser especialistas, e mitos não são descrições da vida cotidiana.” (idem: 60; tradução minha).

¹⁷ Filme exibido pelos nazistas pela primeira vez em 1933, no período de sua ascensão ao poder.

¹⁸ Analiso aqui a versão reduzida publicada no livro *The Study of Culture at a Distance*. A versão original, datada de 1943, é um manuscrito mimeografado, segundo Weakland (1995), e encontra-se em Nova Iorque, no *Institute for Intercultural Studies* e na *Museum of Modern Art Film Library*.

and insofar he has complete control of his medium, the artistic product must of necessity tell us about the man himself. In the same way, this film (...) must tell us about the psychology of its makers, and tell us perhaps more than they intended to tell. It is not possible, however, to tell in any given case whether the film makers were fully conscious, partially conscious or unconscious of what they were doing. In the analysis, the film has been treated not merely as an individual's dream or work of art, but also [because it has been created by a group and with an eye to popular appeal] as a myth. We have applied to it the sort of analysis that the anthropologist applies to the mythology of a primitive or modern people (idem:303)¹⁹

A análise de Bateson não é reproduzida integralmente no livro de Mead e Métraux. Apenas 11 páginas de sua obra foram publicadas. Isso impossibilita o acompanhamento de todo seu procedimento de análise e interpretação. No entanto, alguns de seus princípios ficam claros nos trechos selecionados pelas organizadoras. E um dos mais importantes, sem dúvida, é o do tratamento do filme como mito.

Bateson percebe que a origem do filme é grupal e não individual. A crítica de arte e a imprensa especializada ocidental tendem a tomar o filme como obra de um diretor ("o filme de Spielberg", "a obra de Scorsese"). Esquecem-se que o produto final é resultado de um trabalho de equipe, onde vários olhares unem-se na confecção do material (o olhar do fotógrafo, a sensibilidade do músico que faz a trilha sonora etc.). Além disso, quando Bateson fala do seu desinteresse na intenção dos realizadores do filme (não lhe importa se são conscientes ou não do que estão fazendo), está alertando para uma autoria que, como no caso dos mitos, é coletiva,

¹⁹ "Uma pintura, um poema ou um sonho podem fornecer uma imagem excessivamente falsa do mundo real, mas na medida em que o pintor ou o poeta são artistas, e na medida em que eles tenham completo controle de seus meios, a produção artística deve necessariamente nos falar sobre o homem em si. Do mesmo modo, este filme (...) deve nos falar da psicologia de seus realizadores e, talvez, mais do que eles planejavam dizer. Não é possível, no entanto, dizer em nenhum caso particular se os realizadores estavam totalmente conscientes, parcialmente, ou inconscientes do que eles estavam fazendo. Na análise, o filme é tratado não somente como um sonho ou trabalho artístico individual, mas também [porque ele é criado por um grupo e com um olhar para o apelo popular] como um mito. Nós temos aplicado ao filme o tipo de análise que os antropólogos aplicam à mitologia de povos primitivos ou modernos." (idem: 303; tradução minha).

por estar trabalhando com representações não necessariamente conscientes e comuns a um grupo amplo na sociedade.

Ao analisar o filme nazista, Bateson também mostra a propriedade fílmica de registrar mitos: o mito nazista, e suas várias manifestações de valores, idéias, imagens. Assim, as inúmeras exhibições de um filme equivaleriam ao recontar do mito nos rituais, que serve à fixação das representações veiculadas na história.

Bateson apresenta inicialmente um resumo do roteiro do filme, com descrição dos personagens e o desenrolar da história. A partir daí analisa as relações familiares²⁰, as perspectivas temporais, os grupos políticos e a manipulação de símbolos presentes no filme. Para traçar a perspectiva temporal do filme, Bateson faz uma investigação detalhada da forma como o protagonista é submetido a duas mortes. Para tal, o autor utiliza-se da análise da iluminação, de objetos de cena, do roteiro, das falas, da montagem. Para pensar a razão da dupla morte, Bateson busca subsídios na análise antropológica dos rituais de passagem e conclui que ao “dar” ao protagonista as duas mortes, os nazistas sintetizam um sistema social e uma perspectiva temporal que visualiza repetidas mortes simbólicas, representando promoções de faixas etárias, que chegam ao clímax na morte real e na múltipla reencarnação, representada pela imagem de soldados nazistas em marcha, sobreposta ao corpo do morto.

Ao analisar os grupos políticos representados, Bateson conclui que os nazistas representam através dos comunistas as suas características indesejáveis. Resume: “esses ‘Comunistas’ não são simplesmente diferentes dos Nazistas, eles são um oposto sistemático do ideal Nazista” (*idem*:313; grifos do autor, tradução minha). É interessante que, para chegar a esta conclusão, o autor não se utilize somente de situações do roteiro, ações. Ele analisa desde a forma como são representados os hábitos alimentares de cada grupo, sua sexualidade, até a caracterização das personagens. Sobre o figurino de duas personagens femininas, nota que a garota comunista é mais sexualizada na cabeça e torso, enquanto a nazista teria as características mais femininas em suas pernas. Assim “elas não são apenas

²⁰ A preocupação com as relações familiares, que nos demais artigos do livro (escritos posteriormente a este) aparece como fio condutor da análise, aqui é apenas mais um dado que conduzirá à interpretação da ideologia nazista como anti-familiar, por substituir a família - que é destruída - por um sistema de faixas etárias.

duas pessoas, diferentes uma da outra; elas são um par de pessoas, cada uma sistematicamente relacionada à outra. (...) a descrição dos Comunistas é uma função do caráter Nazista" (*idem, ibidem*).

Este jogo de oposições, no estilo "us-not-us", desta vez presente na própria tela, caracterizar-se-á também na iluminação (escura para os comunistas e clara para os "Nazi") e nos objetos simbólicos associados aos grupos (as ondas, associadas à figura dos nazistas, remeteriam a uma marcha sem fim, enquanto os carrosséis e roletas, associados aos comunistas, lembrariam uma sensação de tontura e um movimento que não leva a nenhum lugar).

Acredito que a riqueza do trabalho de Bateson está nesta exploração dos diversos aspectos do cinema. Ao não se prender na análise da história, ou do roteiro, pensando também os elementos imagéticos, ele ganha em conteúdo e densidade. A maior liberdade com relação aos "temas-padrões" da escola culturalista o leva a perceber dimensões muitas vezes ignoradas por aqueles que buscam em filmes somente os complexos de Édipo dos personagens e suas nações. É como se Bateson não se contentasse com a utilização do filme como pista de acesso à cultura desconhecida, mergulhando no filme em si. Ao analisá-lo em seus detalhes constitutivos, o autor apreende mais do que o comportamento padrão do "outro": ele entende o modo de ver deste grupo, suas representações de si e do inimigo.

Outros olhares

No artigo de 1995, Weakland afirma ser pequeno e negligenciado o interesse antropológico em filmes ficcionais como documentos culturais. Em 1994, o autor fez um levantamento de trabalhos antropológicos de análise fílmica junto a várias instituições e grupos de pesquisa em antropologia visual e descobriu que muito pouco foi produzido após a experiência dos anos 40 e 50. Espantado, acredito, com o não-desenvolvimento da análise fílmica na antropologia, alerta para o óbvio: a compreensão cultural é importante tanto na cooperação quanto no conflito, e esta aproximação via análise fílmica pode ser usada até mesmo para o entendimento dos padrões culturais de nossa própria sociedade.

De fato, a análise fílmica do grupo de estudos de cultura à distância parece, olhando daqui, uma iniciativa isolada, em termos programáticos, na história da disciplina. Entretanto, outros autores dedicaram-se à análise fílmica nas últimas cinco décadas²¹. Trabalhos significativos surgem em um universo de escassa produção.

Contemporâneo dos culturalistas, Siegfried Kracauer publica, em 1947, *De Caligari a Hitler* (1988), uma obra na qual tenta compreender como o cinema dos anos 20, produzido na Alemanha durante a república da Weimar, anunciava o nazismo. Algumas de suas idéias são bastante próximas às da escola de Benedict: o autor acredita que os filmes “refletem” dispositivos psicológicos de uma nação, por serem resultado de um esforço coletivo e destinados a multidões.

Em 1956, o antropólogo francês Edgar Morin publica *Le cinéma ou l'homme imaginaire - Essai d'anthropologie*, obra na qual dirige ao cinema o olhar do antropólogo perguntando pela especificidade deste meio que “ressuscita o universo arcaico do duplo” (1995 [1956]:IX. Tradução minha). Nesta obra, o interesse de Morin não se dirige ao produto-filme, mas aos processos peculiares do cinema em suas relações com o espectador. Cinema aqui é pensado em relação à mito, sonho e imaginário.

²¹ Não pretendo fazer aqui um levantamento exaustivo de abordagens antropológicas sobre o cinema. Tendo como base o levantamento de Weakland (1995), optei por dedicar maior atenção ao que identifiquei como um “momento” representativo do esforço antropológico em pensar o cinema: as décadas de 40 e 50, com os estudos culturalistas.

Já na década de 70, o historiador francês Marc Ferro é talvez o mais importante defensor do objeto-cinema. Encontra na história as razões para a discriminação da imagem como fonte:

para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais (...). Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável, por um truque, uma trucagem. (...) Mas ninguém diria que a escolha desses documentos [os tradicionalmente usados pelos historiadores] são também uma montagem, um truque, uma trucagem. (FERRO, 1992:83/4).

Diversamente de Kracauer, Ferro vê no cinema não reflexo da sociedade, mas seu avesso, "seus lapsos", ou seja, uma "contra-análise da sociedade" (*idem, ibidem*:86). O *lapso* revela o latente por trás do aparente, o "não-visível através do visível" (*idem, ibidem*:88). "Cinema é História", defende Ferro. E também o são as crenças, as intenções, o imaginário do homem, adianta o historiador. Resta, então, "partir da imagem". "Imagem-objeto, cujas significações não são apenas cinematográficas" (*idem, ibidem*:87). O autor propõe métodos: é possível analisar a obra em totalidade, extratos, "séries", compor conjuntos. Além da narrativa, é preciso observar cenário, escritura, relações do filme com o não-filme: autor, produção, público, crítica, regime de governo.

Ferro também justifica a opção pela análise fílmica por considerá-la um método aplicável ao estudo da História contemporânea, já que resolve o problema da falta de distanciamento. No caso, o distanciamento de que fala é sobretudo o temporal. É interessante notar que, na análise antropológica, o filme pode ser um meio de estranhamento do próximo, tanto temporal quanto espacial.

Passando em revista a sociologia, a história e a semiologia do cinema, o historiador Pierre Sorlin (1985) propõe, na década de 70, uma análise que considere os filmes — isoladamente, em grupos ou globalmente — como práticas significantes, estudando seus mecanismos, sem isolá-los da configuração ideológica ou do meio social no qual se inserem. Leva em conta o aspecto ritual do cinema; as diferenças entre mensagem verbal e icônica, filme em movimento e foto, o “dizer” e o “ver”; a imposição de sentidos no cinema comercial; o nascimento de signos.

O cinema volta à pauta da Antropologia a partir dos anos 80. Agora, a abordagem difere bastante daquela praticada pelos culturalistas²². O cinema passa a ser objeto de pesquisa e fonte de reflexão. É proposta a transposição de princípios cinematográficos para a escrita etnográfica (MARCUS, 1994). São realizadas leituras etnográficas de documentários (MACDOUGALL, 1994) e de diretores (TOMAS, 1994). O cinema é pensado como rito de passagem (*idem, ibidem*). As representações étnicas impressas em celulóide são tematizadas (ex.: SHOHAT & STAM, 1995). O cinema “é bom para pensar”.

Em uma das principais críticas ao realismo etnográfico, que caracterizaria a maior parte das etnografias clássicas e modernas, Marcus e Cushman (1982) chamam a atenção para a forma como é constituída a “autoridade” nas etnografias realistas: a ausência da primeira pessoa, a supressão do indivíduo, o generalismo do texto (apesar do trabalho de campo ser restrito no tempo e no espaço), o uso dos jargões (demonstração simbólica da competência antropológica do autor). Em contraposição, eles apresentam os textos experimentais, que incluiriam a auto-reflexão do autor, as marcas da enunciação (escrita em primeira pessoa) e a negociação entre o etnógrafo e o sujeito analisado, e que teriam como resultado não uma interpretação coerente do outro, mas um misto de múltiplas realidades negociadas em textos etnográficos de autoridade dispersa. As etnografias experimentais substituiriam o “*us-them*” pelo “*me-them*”.

²² É importante notar que não há atualmente uma coesão de perspectivas metodológicas e teóricas diante do objeto-cinema, tal qual houve na Escola Culturalista. O momento é de diversidade de olhares. E esta permite, inclusive, a incorporação de alguns preceitos desenvolvidos nos estudos culturalistas pelas análises recentes.

Esta reflexão sobre a escrita etnográfica marca o pensamento antropológico sobre o cinema de diversas formas. O trabalho recente de Massimo Canevacci, um dos antropólogos contemporâneos que mais escreveu sobre cinema e meios de comunicação (é autor de *Antropologia do Cinema* (1990a), *Antropologia da Comunicação Visual* (1990b) e *Sincretismos* (1996), entre outros) é um exemplo.

Pensador extremamente dinâmico, Canevacci afirma ter modificado várias das premissas teóricas e conceitos que o guiavam na análise dos produtos da CVR (Comunicação Visual Reprodutível)²³. Em *Antropologia da Comunicação Visual*, por exemplo, o autor propõe uma interpretação semiótica dos filmes de Pasolini, que implica, como primeiro passo, a descrição e interpretação dos filmes como um texto, no sentido que Geertz (1989) dá a estes termos. Em *Antropologia do Cinema*, Canevacci explica o porquê da necessidade da análise antropológica do cinema:

O cinema - como subcultura interna ao sistema das novas ideologias - tem necessidade de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina-cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a fábula, a vida, o riso, o comportamento na sala, o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais. E, por isso, uma nova tentativa de compreensão do cinema pode ser colocada num plano antropológico... (CANEVACCI, 1990a:29).

E, finalmente, em *Sincretismos*, que é também uma reavaliação da influência da Escola de Frankfurt em sua obra, o cinema será abordado com “uma linguagem diferente, muito subjetiva”. Sobre sua análise do filme “Antes da Chuva”, presente no livro, Canevacci comentou²⁴:

Pela primeira vez eu achei que era o momento de toda a minha subjetividade estar dentro do texto. E eu falei em primeira pessoa. Nunca havia pensado em fazer isso antes. Fazer o meu problema muito presente. (...) A linguagem da escrita, do visual... é o momento fundamental de renová-la completamente. Como? É aqui que vai nascer a dimensão experimental da forma de representação.

²³ Em uma entrevista concedida à professora Sílvia Caiuby Novaes e a mim (1996).

²⁴ Na entrevista citada anteriormente.

Aqui é nítido o encaminhamento da obra de Canevacci em direção às inovações da etnografia experimental, apontadas anteriormente. Questionado, na entrevista, sobre a especificidade do objeto-cinema, com o qual não se poderia dialogar, Canevacci foi radical:

Uma vez eu pensei assim, mas minha visão atualmente é diferente. O diálogo é fundamental, porque o que se vai colocar na relação de produção fílmica são três subjetividades. A primeira, a subjetividade do diretor. A segunda é a subjetividade de quem é filmado, que não é só um objeto, mas esse objeto que interpreta também o intérprete, o antropólogo. O terceiro é o consumidor, que é também um intérprete. (...) São três irredutíveis subjetividades.

Rose - Então existe diálogo?

Canevacci - É dialógica, trialógica. (Risos.)

Sylvia - Você é o quarto...

Canevacci - (Risos) Uma tetralógica. Essa é a polifonia para mim, para entender minha terminologia. Uma multiplicação da maneira, do jeito de enfrentar este tipo de coisas.

Entre as recentes abordagens do cinema estão os trabalhos de Tomas, McDougall e Shohat e Stam. Tomas (1994), que faz uma leitura etnográfica da obra de Dziga Vertov, também caracteriza o cinema como rito de passagem: como a fotografia, o filme cinematográfico seria um sistema de transformações - ótica, mecânica e química - que seria sua passagem entre o mundo cotidiano e mundos paralelos de representação pictórica. O autor vai propor uma pesquisa ritual da tecnologia de fotografia e cinema, que possibilitaria uma exploração da imaginação industrial ocidental de um ponto de vista "antropológico". Esta responderia a questões como: Com que tipo de transformações simbólicas e sociais estas tecnologias são designadas para lidar? Para quem e em termos de quem elas operam?

Outra temática presente nas análises fílmicas antropológicas contemporâneas é a da investigação da representação da etnicidade em filmes. Autores como Robert Stam e Ella Shohat (1995) dedicam-se a examinar como o "outro" (não norte-americano-branco) foi e é representado em filmes de Hollywood, concluindo, por exemplo, que "a

estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas continuam eurocêntricas” (*idem*:77).

A preocupação com a historicidade dos filmes é uma marca do trabalho do crítico marxista Fredric Jameson, que trago para perto dos antropólogos para completar este quadro. Ao afirmar que “a única maneira de pensar o visual (...) é compreender sua emergência histórica” (1995:1), o autor defende uma estética do cinema que leve em conta a historicidade da percepção. Lembrando que a “estética pode ser vista como outra forma de ética” (*idem*:5), o autor introduz a dimensão política na análise fílmica, encarada como crítica cultural. Sem cair em um maniqueísmo simplificador, o autor afirma que toda obra da cultura de massa tem uma função ideológica, mas também tem uma utópica, que é enfatizada quando o filme é reescrito “em termos de mito” (*ibidem*:27). E são essas duas dimensões que o autor vai buscar em filmes como *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg), *O Poderoso Chefão* (*The godfather*, Francis Ford Copolla) ou *O Iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick).

Reflexões a partir destes olhares

Trilhar esta diversidade de pesquisas que tomam o cinema como objeto resulta em sentimentos tão díspares como o estímulo e a perplexidade. Por um lado, as ciências humanas - e, especialmente, a antropologia - revelam-se, nestes trabalhos, “lentes” poderosas para o exercício do olhar. Por outro lado, espanta-me a falta de sistematização dos conhecimentos produzidos na área. Ainda hoje é difícil explicar para um colega o fato de ter escolhido filmes como objeto de pesquisa antropológica. A iniciativa dos antropólogos da Columbia University é, provavelmente, o momento em que a disciplina, de forma programática, mais se aproximou de uma reflexão coesa sobre o campo-cinema. Os trabalhos da escola culturalista têm em comum o caráter experimental, mas, observados em conjunto, revelam algumas proposições teóricas e metodológicas consistentes, embora pouco exploradas posteriormente.

As observações de Ruth Benedict, em *O Crisântemo e a Espada*, apontam para a potencialidade do cinema enquanto veículo de representações. Martha Wolfenstein, apesar da insistente psicologização,

sugere a busca de recorrências nas produções cinematográficas e as relaciona com traços culturais. Weakland propõe uma metodologia de abordagem de filmes com base no conhecimento antropológico da análise de mitos, provavelmente, dando prosseguimento à analogia sugerida por Bateson, em sua análise pioneira de um filme ficcional.

Estas primeiras abordagens antropológicas do cinema deixaram, em meados do século XX, as portas abertas para a investigação do fascinante objeto. Os filmes ficam, desde então, caracterizados como produtos culturais, passíveis de observação, cuja interpretação revela modos de pensamento de culturas “outras” e da nossa própria. Como os mitos, os filmes apresentam recorrências que podem ser interpretadas, veiculam representações sociais, têm origem “coletiva”.

Talvez seja a analogia filme/mito um dos aspectos mais interessantes apontados nessas primeiras análises. Filmes ficcionais são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. As imagens contam histórias, tempos, lugares, sentimentos, perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade. O filme, como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador²⁵.

Essas considerações apontam para os caminhos que pode seguir uma discussão aprofundada das relações analógicas entre filme e mito. Por um lado, elas ajudam a pensar as interfaces entre cinema e sociedade e, por outro, permitem vislumbrar uma metodologia para análise fílmica inspirada na análise antropológica de mitos.

Sem a mesma coesão de princípios teóricos e metodológicos, os demais trabalhos aqui apresentados apontam para as diversas possibilidades de abordagens do cinema a partir das humanidades, em geral, e da antropologia, particularmente. Apesar das diferentes

²⁵ A reflexão sobre a analogia entre filme e mito teve lugar em discussões realizadas no GRAVI (Grupo de Antropologia Visual), que na época contava também com a participação da professora Luciana Bittencourt, vinculada ao Departamento de Antropologia com bolsa de recém-doutora. As observações acima apresentadas, são um resumo de um *paper* (não publicado) que escrevi juntamente com Ana Lúcia Camargo Ferraz e Mirela Berger, ambas pesquisadoras do GRAVI e orientandas de Sylvia Caiuby Novaes no Mestrado do PPGAS-USP.

perspectivas, os demais trabalhos aqui discutidos têm em comum a preocupação com as relações entre cinema e sociedade.

A variedade de possíveis olhares é indicativa do terreno fértil que há para explorar. Mas, curiosamente, as imagens em movimento, que há mais de um século brilham no *écran*, não receberam ainda a devida atenção da nossa disciplina. Talvez, a resposta para tal “desvio” de olhar esteja na dupla face das imagens, inspiradoras do fascínio e terror que José Miguel Wisnik (1992) canta em “A primeira vez, mamãe, que eu fui ao cinema”:

(...) uma tela enorme e vazia/ eu tive medo/ do que enxergaria ali
mais tarde/ ou mais cedo/ as poltronas frente à cena nua/ igreja sem
Deus/ adoravam as imagens numa/ arena cruel/ será que eu pensava
assim/ que alguém seria imolado/ em sacrifício/ ali/ quem sabe eu?

3. A antropologia à luz do cinema

Pertencço à geração que cresceu diante da televisão, que descobriu o cinema em casa, através do vídeo, que aprendeu a manipular imagens, colando clipes musicais exibidos em programas vespertinos a reportagens domésticas de festas de aniversário e viagens de férias. De certa forma, com o surgimento e popularização de aparelhos de reprodução de imagens em movimentos — dos videocassetes às câmeras VHS —, aprendemos a lidar com imagens — fabricá-las, manipulá-las ou apenas consumi-las — de maneira inédita. E esse parece ser um processo irreversível. Hoje, crianças de três, quatro anos *brincam* com CD-ROM, fotografam com câmeras digitais e *editam* suas próprias fotografias²⁶. É possível, então, pensar em mudanças radicais nas formas de percepção e de comunicação — visual, mas também verbal e corporal — em nossa era.

Uma visão pessimista com relação a este processo afirmaria como suas conseqüências a perda da capacidade de concentração para o texto linear, informação “apenas” escrita; imaginaria a extinção de coisas como o livro, consideradas agora “monótonas” e, no limite, afirmaria a perda da capacidade de comunicação verbal, a começar entre os jovens, mais expostos ao “visual”.

Prefiro pensar essa relação com as imagens e seus meios de reprodução como algo que, fruto de um aprendizado, constitui uma nova forma de sensibilidade, cujo alcance merece mais análise e menos julgamento premeditado. Não pretendo realizar este exercício analítico aqui, mas proponho a reflexão sobre um aspecto muito familiar aos antropólogos, ao qual essa nova sensibilidade pode iluminar: a escrita etnográfica.

* * *

²⁶ O Festival do Minuto, conhecida competição nacional de vídeos com até um minuto de duração, tem, há alguns anos, sua versão “kids”, para vídeos realizados pelo público infanto-juvenil.

Ainda possuo a primeira fita de vídeo que gravei. Com letras adesivas, registrei nela meu nome, o de minha irmã e o ano em que a utilizamos: "Rose e Juli, 1986". Na fita, trechos de clipes musicais, desenhos animados, entrevistas com atores e cantores, documentários e danças, entre outras coisas, sucedem-se, separados por cortes totalmente amadores. Cada fragmento não possui mais que alguns minutos, segundos, às vezes. São imagens captadas da televisão, sem prévia programação, meio ao acaso. A fita, sempre no vídeo, ficava à espera de uma imagem, um clipe, uma entrevista legal, que seria gravada, às vezes para ser revista, às vezes para ser guardada somente. Arrisco aproximar essa brincadeira da prática da *bricolage*, tal qual descrita por Lévi-Strauss: conjunto composto sem projeto, "resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores" (LÉVI-STRAUSS, 1989:33). Se ainda hoje não compreendo totalmente as razões que me levavam a gravar tudo aquilo, identifico no âmago daquela ação o princípio do *bricoleur*: "isso sempre pode servir" (*idem, ibidem*). A colagem (de imagens televisivas, videográficas, qualquer comunicação visual reproduzível) aproxima-se da *bricolage* na especificidade de sua matéria-prima: "resíduos de obras humanas", "mensagens pré-transmitidas" (*idem*:35), não encontráveis no universo, mas na cultura²⁷.

Também costumava guardar "pedaços" de filmes que assistia em vídeo. Devem estar perdidos no armário agendas e cadernos escolares com transcrições que costumava fazer de diálogos de filmes, que, como trechos de livros, versos de canções, funcionavam como citações, exemplos de como falar da vida, com todas as suas tonalidades, através de mil outras vidas. "Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si", ilumina Lévi-Strauss (*idem*:37). É curioso, agendas estão entre os objetos mais pessoais e incompletos que conheço.

Desenvolvo esse raciocínio autoreflexivo — a respeito da influência das máquinas de reprodução *miméticas* em meus mecanismos de percepção — com a finalidade de pensar, a partir de um exemplo doméstico, as

possibilidades da influência da linguagem cinematográfica ou videográfica na percepção humana, ou, mais especificamente, na escrita etnográfica, esta forma particular pela qual os antropólogos anotam sua percepção dos mundos que estudam. Aliás, talvez esta seja uma forma de retomar a aspiração de Morin (1995) de não apenas considerar o cinema à luz da antropologia, mas também de considerar “*anthropos*” à luz do cinema.

George Marcus (1994:37-53) identifica na escrita etnográfica experimental a influência da imaginação cinematográfica. Os aspectos cinematográficos da simultaneidade, multiperspectivismo e descontinuidade narrativa estariam sendo praticados nestas etnografias contemporâneas, em nome da polifonia, fragmentação e reflexividade. O efeito cinematográfico de simultaneidade — a descrição de dois pontos separados no espaço em um único instante de tempo — aplicado ao texto etnográfico permitiria a problematização espacial, a representação da desterritorialização da cultura, de sua produção em vários locais diferentes ao mesmo tempo. O multiperspectivismo — a descrição de um único evento de pontos de vista radicalmente diferentes, como em *Cidadão Kane*²⁸, para ficar em um exemplo — apareceria nas etnografias como sinônimo de polifonia. Enfim, a descontinuidade narrativa — inspirada no conceito de montagem cinematográfica — provocaria o rompimento da linearidade e, conseqüentemente, a crítica cultural: “a montagem empresta técnica ao desejo de quebrar com as convenções retóricas e modos narrativos existentes, expondo sua artificialidade e arbitrariedade” (*idem*:40; trad. minha).

Marcus aponta *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*, de Michael Taussig (1993b) como um exemplo-chave do uso da montagem na representação alternativa de discurso, consciência e memória. De fato, Taussig opta pela montagem como estratégia narrativa que tem como finalidade a apresentação de diversas facetas do objeto em observação, privilegiando a pluralidade de vozes que o

²⁷ “Poderíamos ser tentados a dizer que ele [o engenheiro] interroga o universo, ao passo que o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura”. (LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*:34).

²⁸ *Citizen Kane*, Orson Welles, 1941. Outra obra-prima “multiperspectivista” é *Rashomon*, de Akira Kurosawa, 1950.

descrevem/experimentam/sentem. Inspirado no conceito de montagem elaborado por Walter Benjamin, propõe a justaposição de fragmentos do pensamento, como um relato jornalístico e um verso brechtiano, em busca da construção de uma “narrativa eficaz contra o terror”, em sua etnografia sobre a violência colonial no início do século e o xamanismo hoje na região do Putumayo, Colômbia.

O resultado da experiência é uma etnografia densa, na qual as *imagens* descritas vão aos poucos revelando-se um conjunto, não sem interrupções bruscas, pausas para a reflexão (a do autor, a nossa...). Taussig percebe nos ritos de xamanismo também a presença da *montagem*, revelada no “modo pelo qual ocorre a interrupção; a súbita mudança de cena, que rompe com qualquer tentativa de ordenamento narrativo e que impede o sensacionalismo” (*idem, ibidem*:411). Estranhamente, a descrição veste com perfeição a própria escrita do autor. Feliz mimese entre observador e observado.

Montagem

A *montagem*, conceito cinematográfico apropriado teórica e metaforicamente pela filosofia, literatura e etnografia, impregna também a concepção de narrativa desta dissertação. Talvez por despertar a sensibilidade aprendida com as *bricolages* da adolescência. Mas é preciso adentrar o conceito, partir de sua concepção primeira — formulada como teoria cinematográfica — para chegar aos seus empregos figurados.

Eisenstein, mestre da montagem cinematográfica, deixou-nos mais do que seus filmes. Em seus escritos, toda uma teoria sobre o fazer fílmico é materializada. Nela, fica evidente o potencial a ser explorado através da montagem, no cinema, mas não só. Eisenstein ressalta a especificidade da justaposição de fragmentos:

dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. (EISENSTEIN, 1990b:14; itálicos do autor).

a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano — mas o *produto*. (...) porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente. (*idem*:16; itálicos do autor).

E finalmente:

cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (*idem*:17; itálicos do autor).

É importante perceber a diferenciação que Eisenstein estabelece entre “imagem” e “representação”. Esta última estaria relacionada ao fragmento, enquanto a primeira, ao *todo* resultante da montagem. O cineasta extrai um exemplo da literatura: quando Vronsky, personagem de Tolstoi, ouve de Ana Karenina a notícia de sua gravidez, ele olha para os ponteiros do mostrador do relógio, mas não vê as horas. “Neste caso, a *imagem* do tempo criada pelo relógio não surgiu. Ele viu apenas a representação geométrica formada no mostrador pelos ponteiros do relógio”, explica (*idem*:18).

Esta noção de imagem como algo que não é fixo, pronto, mas “precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (*idem*:21) será fundamental na transposição do princípio da montagem para a escrita literária, filosófica ou etnográfica. Proponho na leitura do trecho que segue a substituição de “espectador” por “leitor”. Assim, me aproprio das palavras de Eisenstein para descrever o que considero a maior potencialidade do método da montagem quando aplicada à escrita.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor

para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. (*idem*:27)

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência — a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social — cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. (*idem*:28)

A substituição ajuda a entender a escolha de Marcus, a de Taussig e, antes deles, a inspiração de Benjamin pelo método da montagem. Montagem, para Benjamin, é o que faz, por exemplo, Alfred Döblin, em *Berlin Alexanderplatz*.

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. (...) Tão densa é a montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir. (Ele terá, mais tarde, o que dizer.) (BENJAMIN, 1996a:56-7)

A virtude dessa obra seria, para Benjamin, a durabilidade. “Mas não se trata de uma duração no tempo, e sim no leitor”, porque este “lê uma obra épica para ‘conservar’ certas coisas” (*idem*:59).

Nestes rápidos comentários, Benjamin espalha várias considerações sobre sua concepção de montagem. Esta baseia-se no uso do fragmento (que não é “arbitrário”, já que é retirado do cotidiano, é autêntico, “documento”), na polifonia (que, muitas vezes, “toma a palavra” do autor) e na participação ativa do leitor no processo interpretativo. Esta última característica, essencial à apreensão da própria idéia de *imagem dialética*, outro conceito benjaminiano estreitamente relacionado ao de *montagem*, é

literalmente ilustrada (porque faz-se imagem, ganha a forma do mosaico) no trecho a seguir, selecionado por Taussig:

O método como digressão. A representação como digressão... A ausência de uma estrutura ininterrupta e propositada é sua característica básica. Incansavelmente o processo de pensar gera novos começos, retornando a seu objeto original seguindo uma rota sinuosa. Esta contínua pausa para respiração é o modo mais apropriado ao processo da contemplação... Assim como os mosaicos preservam sua majestade, apesar da fragmentação em partículas caprichosas, também a contemplação filosófica não é desprovida de ímpeto... Ambos são constituídos por aquilo que é distinto e por aquilo que é dissemelhante, e nada poderia contribuir com um testemunho mais eloqüente para a força transcendental da imagem sagrada e da própria verdade. O valor dos fragmentos do pensamento é tanto maior quanto menos direto for seu relacionamento com a idéia subjacente, e o brilho da representação depende deste valor tanto quanto o brilho do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. (BENJAMIN, *A origem do drama trágico alemão*, in TAUSSIG, 1993b:19-20)

Procurei, nesta dissertação, realizar alguns exercícios narrativos inspirados nestas idéias de montagem. Entre meus fragmentos, estão a literatura (antropológica, filosófica, *pop*), trechos de filmes (aqueles que são meus objetos, em primeiro plano, e outros, muitos outros), imagens midiáticas, situações do cotidiano, lembranças, fantasias da memória, sonhos, conversas com amigos... Se suas combinações e justaposições foram bem sucedidas, somente a distância poderá avaliar (algum trecho, alguma imagem durará no leitor?).

desmontagem

Resta falar de uma especificidade desta narrativa. É um texto não apenas inspirado pelo cinema — e pelo seu método fundamental — mas também um texto sobre cinema. Quando afirmo a pretensão de trabalhar com imagens fílmicas como *fragmentos*, não posso ignorar sua natureza:

elas são resultado de *montagem*. A operação que se efetua então é, primeiramente, de *desmonte*, de desconstrução.

Analisar um filme (...) é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para 'desconstruí-lo' e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. (GOLIOT-LÉTÉ & VANOYE, 1994:15)

No momento da reconstrução — que é a interpretação, para Goliot-Lété & Vanoye — a constatação é a da "irreducibilidade" da imagem à palavra²⁹. Como "descrever" o filme? Como "anotá-lo"? Afinal, o filme "não é citável":

"Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (...). Sua natureza de pluralidade de códigos [do objeto-filme] proíbe pensar em qualquer 'reprodução verbal'" (*idem, ibidem*:10-11).

A questão então não é, evidentemente, de reprodução, mas, parafraseando Geertz (1989), de explicações de explicações (que são os filmes, senão explicações do mundo?), interpretações de segunda e terceira mão, "piscadelas de piscadelas de piscadelas...". A análise a partir de filmes revela-se também tradução — de diferentes culturas, entre diferentes linguagens —, *anotação* de discursos sociais. A *desmontagem* é sobretudo a arqueologia das camadas de significados tão densamente sobrepostas nestes objetos únicos, os filmes.

²⁹ E vice-versa, como mostra Foucault (1992:25): "a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreducíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz...".

PARTE II

CINEMA, SOCIEDADE, CONTEMPORANEIDADE

Proponho uma experiência: comente, em meio a uma roda qualquer — de amigos, parentes, conhecidos, desconhecidos — que você decidiu estudar, ou fazer uma pesquisa sobre a violência no cinema. Tenho certeza que você ouvirá pelo menos duas das seguintes frases:

- “Nossa, o cinema *está* mesmo muito violento!”
- “Você já viu o último filme do _____ (aqui cabem dezenas de filmes, sobretudo de gênero ação violenta, ou policial)?”
- “E o que você acha? Os filmes influenciam as pessoas?”
- “Você soube da história daqueles meninos que mataram várias pessoas imitando os caras daquele filme?”

Se você decidir levar a conversa adiante, descobrirá que cada um tem já sua teoria formulada a respeito do tema “violência no cinema”, suas “influências nefastas”, a “necessidade de limites”, “censura” etc.

Ter filmes como objeto — especialmente, filmes industriais, de circulação mundial — é peculiar, sobretudo quando analisados do ponto de vista da Antropologia. O “estive lá”³⁰ deixa de existir como argumento de autoridade, já que, no limite, todos “lá estiveram”, “penetraram” e “foram penetrados” pelo tal objeto-filme. O acesso a filmes não é exclusividade do pesquisador (não tenho “meus índios”), e a possibilidade de conhecimento, neste sentido, é compartilhada³¹.

A peculiaridade, aqui, é ampliada, pelo atributo que enfoco nos filmes: a violência. Hoje em dia a violência — e principalmente aquela que nos é apresentada pela mídia — é moeda corrente nas conversações cotidianas. Assim como quase todos têm algo a dizer sobre o último filme superviolento que viram, é difícil encontrar pessoas que deixem de opinar sobre detalhes de cada novo caso policial lançado nos telejornais.

³⁰ *The ability of anthropologists to get us to take what they say seriously has less to do with either a factual look or an air of conceptual elegance than it has with their capacity to convince us that what they say is a result of their having actually penetrated (or, if you prefer, been penetrated by) another form of life, of having, one way or another, truly “been there”.* (Geertz, 1994:4-5, grifo meu).

³¹ A afirmação oculta, no entanto, a existência de uma série de mecanismos de construção do objeto, que, afinal, me permitiriam falar em “meus filmes”: eu os seleciono, os recorto, analiso apenas alguns dentre os inúmeros problemas por eles colocados etc.

“Na interseção entre o concreto e o simbólico, a violência manifesta-se como produção e linguagem estética, como forma de ser, de se comunicar, de vivenciar, de apreender e interpretar o mundo”, diz Rosamaria Rocha, em sua tese de doutoramento sobre a violência na mídia (1997:43).

Assim, a experiência proposta — por mim vivenciada dezenas de vezes nestes três anos de pesquisa — reafirma a relevância do estranhamento do cotidiano (dos filmes, de sua violência, da violência) e a necessidade da problematização dos “lugares” do cinema e das imagens da violência na sociedade contemporânea.

1. O lugar do cinema

Talvez as primeiras perguntas que surjam a partir da delimitação desse movediço campo de pesquisa — definido por palavras-chave como violência, cinema e sociedade — sejam: como se define essa relação entre arte (cinema) e sociedade? O que se busca ao olhar para os filmes em questão? Ou, mais simplesmente: o cinema influencia, manipula, determina comportamentos (violentos, no caso)?

Não pretendo responder a todas estas perguntas, embora as considere relevantes. Isto porque optei por dirigir ao cinema um olhar interpretativo, já que, como Geertz (1983), considero a arte não simples reflexo da sociedade, mas um modo de pensamento sobre a vida social.

Meu interesse não está, portanto, no plano instrumental: não tenho como objeto a investigação da capacidade do cinema de influenciar o público, determinar comportamentos ou sugerir ações, nem procuro nos filmes retratos exatos das sociedades que os produzem. Percebo-os mais como as interpretações que as sociedades constroem de si mesmas, impregnadas de seus valores, categorias e contradições (CAIUBY NOVAES & MENEZES, 1998).

Em “*Art as a cultural system*”, Geertz (*op. cit.*) delinea sua teoria semiótica da arte³². Primeiramente, reitera a necessidade de perceber a arte como um sistema cultural: a definição de arte em qualquer sociedade

não seria nunca totalmente *intra-estética*, já que as obras teriam significância cultural. Assim, afirma que estudar arte é explorar uma sensibilidade essencialmente coletiva. Isto porque a capacidade de perceber significados em pinturas (ou poemas, melodias, construções, potes, peças, estátuas) seria, como todas as outras capacidades humanas, produto de uma experiência coletiva que a transcende.

Os filmes, certamente, podem ser introduzidos na lista de objetos artísticos elaborada por Geertz. A observação do fenômeno cinema aponta ainda para o fato da *experiência coletiva* determinar, além da capacidade de perceber significados, a própria compreensão da linguagem e suas inovações. Basta lembrar as reações dos primeiros espectadores, de tempos em que o próprio cinema não se constituía em experiência compartilhada: o espanto, no mínimo, tomou conta do público que assistia ao filme de Lumière *A chegada do trem à estação*³³. Também a introdução de elementos próprios à linguagem cinematográfica, como o *close up*, teve que ser assimilada: para a moça que acabara de ver sua primeira sessão de cinema, o espetáculo teria sido "horrível". Como nos conta Balázs (*in* CANEVACCI, 1990a:39), ela teria visto "homens feitos de pedaços: a cabeça, os pés, as mãos, um pedaço aqui, um pedaço ali, em lugares diferentes". A mesma moça, se fosse hoje aos cinemas, provavelmente assistiria a um outro tipo de fragmentação de corpos, ao qual alguns assistem horrorizados, enquanto outros, "acostumados" à linguagem, conseguem até mesmo rir...

Estabelecida a relação entre arte e sociedade, Geertz analisa sua especificidade. Exemplifica com o caso Yoruba. Nesta cultura, diz, as linhas estão em toda a parte: estátuas, potes, rostos. Para os Yoruba, linhas significam "civilização". Mas, à pergunta sobre o que aconteceria para a sociedade Yoruba se as esculturas deixassem de trabalhar a finura da linha, ele responde: "Nada muito mensurável", somente algumas coisas que os

³² *A theory of art is thus at the same time a theory of culture, not an autonomous enterprise. And if it is a semiotic theory of art it must trace the life of signs in society, not in an invented world of dualities, transformations, parallels, and equivalences.* (Geertz, 1983:109).

³³ Cabe notar que Gunning (1995) questiona a alegada ingenuidade dos espectadores, que, segundo vários relatos, teriam saído correndo das salas, diante da imagem do trem em movimento. Para o autor, "em vez de confundir a imagem com a realidade, o espectador se espanta com sua transformação através da nova ilusão produzida pelo movimento projetado. (...) quem deixa o espectador atônito é a natureza inacreditável da própria ilusão." (1995:54).

Yoruba sentem não poderiam ser ditas e, com o tempo, talvez, deixassem de ser sentidas. Isto porque, para Geertz, a conexão central entre arte e vida coletiva não está em um plano instrumental, mas no semiótico. As anotações coloridas de Matisse e as linhas Yoruba não celebram a estrutura social. Elas materializam um modo de experimentar (GEERTZ, 1983:97-99). A arte é projetada para demonstrar que idéias são visíveis, audíveis, táteis (*idem, ibidem*:119).

De volta à análise fílmica, cabe notar que, nos estudos culturalistas, citados anteriormente, a relação entre filmes e vida coletiva se dava ainda no plano instrumental: a arte seria reflexo da vida, nos filmes estariam impressos os comportamentos de quem os produzia. Uma análise a partir da proposta de Geertz teria como foco as relações entre o cinema/arte e as *categorias* através das quais os homens pensam e elaboram a vida. Ao pesquisador que se debruça sobre objetos artísticos, Geertz atribui a tarefa da realização de uma “etnografia dos veículos de significado”, que considere os signos não como códigos a serem decifrados, mas modos de pensamento, idiomas a serem interpretados.

Uma imagem, uma ficção, um modelo, uma metáfora, a briga de galos é um meio de expressão; sua função não é nem aliviar as paixões sociais nem exacerbá-las (...) mas exibi-las em meio às penas, ao sangue, às multidões e ao dinheiro.

Clifford Geertz, *Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa*

A etnografia de Clifford Geertz sobre a briga de galos na sociedade balinesa (1989) inspira a reflexão a respeito das relações entre cinema e sociedade. Isto porque o autor atribui à briga o estatuto de arte. Assim, se invertemos a analogia, temos esboçada com “penas e sangue” sua teoria semiótica da arte. Apresento e discuto, a seguir, algumas de suas proposições, tomando-as emprestado para pensar meu próprio objeto.

Sobre a especificidade do campo artístico, e sua independência em relação à manutenção da estrutura social, diz Geertz:

a briga de galos, como a poesia, “nada faz acontecer”, ou seja, “não se modifica realmente o *status* de ninguém” (1989:310).

A arte teria a propriedade de sintetizar a experiência social cotidiana. Essa idéia é fundamental para compreendermos o potencial que filmes

possuem para captar e expor estilos de vida, tendências comportamentais, sensibilidades coletivas.

Como qualquer forma de arte (...) a briga de galos torna compreensível a experiência comum, cotidiana, apresentando-a em termos de atos e objetos dos quais foram removidas e reduzidas (ou aumentadas, se preferirem) as conseqüências práticas ao nível da simples aparência, onde seu significado pode ser articulado de forma mais poderosa e percebido com mais exatidão (*idem*:310-1)

A arte teria a capacidade — atribuída por Geertz também à etnografia — de “retirar as maiúsculas” dos grandes temas da humanidade, apresentando-os em situações, personagens e cores “tangíveis”. Diz Geertz: tal qual *Rei Lear* e *Crime e Castigo*, a briga de galos assume temas como “morte, masculinidade, raiva, orgulho, perda, beneficência, oportunidade”, tornando-os “significativos — visíveis, tangíveis, apreensíveis, — ‘reais’ num sentido ideacional” (*idem*:311).

Geertz ressalta ainda a necessidade de olhar para a briga de galos como o faz o analista literário com os livros, buscando além dos sentidos literais, os figurados: afinal, a briga, ou a arte, é “imagem”, “ficção”, “modelo”, “metáfora”, “meio de expressão” e tem como função exibir “paixões sociais” (*idem, ibidem*). Ela é, sobretudo, exemplar: “não significa uma imitação da pontuação da vida social balinesa, nem uma representação dela, nem mesmo uma expressão dela — é um exemplo dela, cuidadosamente preparado” (*idem*:313). No limite, ela “fornece um comentário metassocial”, “sua função é interpretativa: é uma leitura balinesa da experiência balinesa, uma estória sobre eles que eles contam a si mesmos.” (*idem*:316).

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer

Aristóteles, *Poética*

Se, por um lado, ainda são atuais as inquietações sobre a “função” do cinema — se ele influencia, ensina, manipula, determina comportamentos etc. —, por outro, sabemos que as indagações sobre as relações entre arte e sociedade não são recentes. Aristóteles, em sua *Poética*, já apontava para

a especificidade da poesia: ela não é narração do acontecido, mas representação do possível. É exatamente nessa passagem do vivido ao imaginado que nascem os filmes e as brigas de galos.

A matança na rinha de galos não é um retrato de como as coisas são literalmente entre os homens, mas, de um ângulo particular, de como elas são do ponto de vista da imaginação, o que é bem pior (GEERTZ, *idem*:314)

ela nos conta menos o que acontece do que o tipo de coisas que aconteceria, o que não é o caso, se a vida fosse arte e pudesse ser livremente modelada por estilos de sentimento (*idem*:318)

A última questão de Geertz que trago para cá parece também ecoar de formulações aristotélicas. O filósofo pensara em possíveis efeitos da representação artística sobre os espectadores. Como já observei anteriormente, Aristóteles atribuiu à representação do repugnante — materializada na tragédia — uma dimensão catártica, de purificação dos sentimentos representados, sejam eles a piedade ou o horror. Geertz não fala em catarse, mas reconhece que as formas artísticas — “quartetos, naturezas mortas e brigas de galos” — “não são meros reflexos de uma sensibilidade preexistente e representada analogicamente”, mas “agentes positivos na criação e manutenção de tal sensibilidade.” (*idem*:319).

Muito já se discutiu acerca das potencialidades catárticas do cinema. No que se refere aos filmes de ação violenta, falou-se, por exemplo, sobre sua influência na agressividade do espectador, que seria “canalizada”, “purificada, “sublimada” durante a sessão, e não “realizada” em atos violentos cotidianos. Como já afirmei, não tenho como objeto a análise de tais efeitos, apesar de não desconsiderar, em absoluto, estudos que o façam. Creio, como Geertz, no papel determinante da arte na criação e manutenção da sensibilidade coletiva. Mas, é preciso salientar que meu olhar dirige-se sobretudo ao discurso (textual e imagético) dos filmes a respeito da sensibilidade contemporânea sobre violência, manifesta em situações, personagens e sensações que sintetizam relações sociais, modos de ver e de se relacionar com o mundo. Alguns destes filmes, efetivamente, questionam a sensibilidade que observam — no mundo, ou sintetizada em

outros filmes — e propõem novas sensibilidades. As estratégias das quais se utilizam variam, mas, em comum, objetivam cutucar — às vezes, criar — sensibilidades.

2. Os não lugares do cinema

Você não iria assistir a *Macbeth* para aprender a história da Escócia — você vai para saber como se sente um homem depois que ganha um reino e perde sua alma.

N. Frye, *The Educated Imagination*³⁴

A passagem da antropologia do estudo das sociedades simples às complexas não se dá de forma confortável. Surgem problemas como a aplicabilidade do instrumental de investigação e dos conceitos forjados pela disciplina no estudo das primeiras à análise deste novo contexto³⁵. De fato, desde os anos 50, com os movimentos de descolonização na África, opera-se “uma crise moral da disciplina”, que resulta na necessidade do antropólogo de “desfazer-se do sonho da integridade de seus objetos antropológicos” (MONTERO, 1991:111). Desde então, o próprio conceito de cultura precisa ser redefinido. Frente a este “outro” que não se quer estático, fechado e total, a antropologia percebe-se carente de noções, conceitos, palavras.

É disso que fala Hannerz (1997), quando propõe um vocabulário mais adequado para pensar o mundo “transnacional”: a noção de cultura, segundo o autor, precisa ser fundamentada em idéias como “fluxos”, “hibridismos” e “fronteiras”, transcendendo as noções de limites e enraizamentos. “As comunidades são diásporas e as fronteiras na realidade não imobilizam, mas, curiosamente, são atravessadas” (*idem*:8). Hannerz está preocupado com uma “macroantropologia”, e são significativas as “palavras-chave” que escolhe para pensar o contexto contemporâneo. *Fluxo* opõe-se a limite: os “fluxos culturais” dão-se também à distância, introduzindo “uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas” (*idem*:18) que estão além de demarcações espaciais e temporais. Basta pensar em movimentos pouco palpáveis, como o fluxo da mídia, um dos que o autor considera. Também a palavra *fronteira* seria boa para pensar dinâmicas culturais: no lugar da linha que demarca, a “zona fronteiriça”

³⁴ Citado por Geertz (1989:318).

³⁵ O artigo de Paula Montero (1991:103-130) detalha esta discussão, a partir de perguntas como: “De que maneira o conceito de cultura, que supunha a possibilidade de uma compreensão total das sociedades simples, ainda pode ser útil ao estudo das sociedades complexas (...)?”, ou “Como a Antropologia, que forjou seu instrumental de análise na observação de sociedades ‘frias’, poderá dar conta do intenso dinamismo que define as relações sociais no mundo contemporâneo?” (p. 114).

permite pensar em “indistinção, ambigüidade e incerteza” (*idem*, 20)³⁶. Cultura é algo em contínua construção, a partir de afirmações, disputas, empréstimos, negociações, trocas, assaltos...

Proponho a apropriação da terminologia cunhada por Hannerz para caracterizar o ambiente contemporâneo, no qual filmes industriais são mais alguns dentre os objetos em fluxo, que ultrapassam os limites espaciais e culturais das nações, estabelecendo-se nessa zona fronteiriça, onde o idioma não é empecilho para o estabelecimento da comunicação.

(...) um gesto, uma música, uma forma, quer sejam transmitidos por meios eletrônicos através de satélites de comunicação, quer trazidos por um estrangeiro que desembarca no lugar, poderiam ser imediatamente compreendidos, de modo que uma distribuição é modificada e um limite é transcendido, com rapidez e facilidade. (HANNERZ, *idem*:18).

Interessam-me, pois, esses significados que “migram a longa distância”, à velocidade da luz das projeções. Cabe lembrar que palavras como “distância” e “nações” também eram o foco dos trabalhos realizados no meio do século pelos antropólogos da Columbia University (analisados no capítulo anterior). Mas, a abordagem que proponho difere destes estudos — que tomavam filmes como objetos para compreensão de culturas nacionais, cuja distância era reforçada pela situação da II Guerra Mundial — sobretudo quanto à relação instrumental que os pesquisadores estabeleciam com os filmes e à visão de nação por eles elaborada.

O grupo de Margaret Mead e Rhoda Metraux tinha como objetivo a apreensão de modelos culturais e caracteres nacionais a partir dos filmes. Isto porque os filmes eram pensados de forma instrumental, como material bruto no qual a pesquisa empírica buscava reflexos imediatos de “ethos” diversos, sobretudo, dos inimigos de guerra. Como já afirmei, percebo o cinema não como reflexo da vida social, mas reelaboração a partir desta. Como Menezes (1996:89), entendo o cinema como um produto “do imaginário para o imaginário”, pensando este como “uma dimensão do real”, não “um outro que se contraporá ao real como ilusão ou engano, mas

³⁶ “Fronteira” é o tema geral da revista Sexta Feira (número 03, outubro de 1998), da qual sou uma das editoras. O “Preâmbulo” (texto editorial) desta edição discute algumas das questões aqui colocadas.

uma dimensão necessária da própria percepção que temos de nós mesmos e das coisas”³⁷.

Uma outra diferença com relação à abordagem dos estudos de cultura à distância precisa ser ressaltada. Como lembra Canevacci (1990b), aqueles antropólogos estavam inseridos em um contexto no qual a ênfase se dava na demarcação de diferenças nacionais. O cenário atual não permite, a meu ver, falar na afirmação de identidades nacionais como um movimento hegemônico. O quadro é mais complexo: por um lado prega-se a “globalização”, a “homogeneização global”, a ausência de fronteiras alfandegárias e culturais; por outro lado, sabemos que este cenário *clean* é constantemente “manchado” por confrontos e disputas, frutos de movimentos de afirmação de identidades locais.

Canevacci afirma que as novas condições histórico-sociais aliadas à “difusão planetária da Comunicação Visual Reprodutível (CVR)” possibilitam a “penetração transcultural” (*idem*:94) do cinema. O “consumo cultural” torna-se planetário. Com isso, segundo o autor, os filmes tendem a ser universalizantes, menos marcados pelas diferenças nacionais³⁸. Ressalta ainda uma circulação desigual de bens culturais, caracterizada pela produção centralizada em poucos e grandes pólos. Identifica a tendência à eliminação de referências históricas ou sociais nestes filmes transnacionais: “todos os acontecimentos entre homens e mulheres — o enredo — são reduzidos e traduzidos na sua base dramaturgica de paixões elementares” (*idem, ibidem*), como aquelas expressas nos conflitos entre “o Bem e o Mal, o Macho e a Fêmea, o Belo e o Feio, o Jovem e o Velho” (*idem*:15).

Esta caracterização do cinema como objeto “transnacional” poderia inviabilizar seu estudo a partir da Antropologia, disciplina que, costumeiramente, destaca as especificidades locais, as diferenças identitárias etc. No entanto, creio que a ciência do Homem pode servir-se do cinema, pensando-o como uma espécie de cosmologia do mundo contemporâneo, que tem a especificidade de revelar aspectos da vida e do

³⁷ Nichols (1981:3) reforça esta visão: “**Imaginary** here does not mean unreal, existing only in the imagination, but rather pertains to views, images, fictions, or representations that contribute to our sense of who we are and to our everyday engagement with the world around us” (grifo do autor).

³⁸ Aqui, Canevacci refere-se sobretudo aos filmes de grande bilheteria mundiais. É claro que o cenário atual revela também filmes que apostam na exposição de diferenças culturais

imaginário que transcendem limites étnicos, culturais, ou nacionais, formando, juntamente com outros produtos midiáticos, um fluxo que desconhece a fronteira espacial.

Na verdade, se pensamos na dramaturgia ocidental, percebemos que o fenômeno não é novo: poucos assistem ou lêem Shakespeare em busca das histórias da Escócia, Dinamarca, Londres... Busca-se, principalmente, a identificação com o que Aristóteles chamava de acontecimento humano típico ou universal³⁹, que Geertz, por sua vez, transforma em "acontecimento humano paradigmático" (1989:318): situações nas quais qualquer espectador — seja de Taiwan, Nova Iorque ou São Paulo — pode se reconhecer, estabelecendo relações com seu cotidiano. A novidade está na velocidade de circulação da informação e em seu alcance, nunca tão amplo. O resultado deste processo é a formação de um quadro de referências (imagéticas, sonoras, comportamentais...) que é comum a estes diferentes cidadãos.

No entanto, essas observações não tornam desconsiderável o fato de serem hoje os Estados Unidos o principal exportador de mercadorias visuais (fílmicas) que circulam em nível mundial. De certa forma, a escolha dos filmes aqui analisados é reflexo desta dominância. Há, entre a filmografia em questão, filmes não norte-americanos, sobretudo europeus. Cabe notar que estes são alguns dos mais polêmicos e críticos. Mas poder-se-ia questionar a seleção em questão, dada a diferente repercussão (de público, de mídia) dos filmes (os europeus foram menos vistos, sem dúvida). Adianto aqui que o critério temático se sobrepôs ao quantitativo: apesar dos filmes não terem alcançado a mesma audiência, representam diversas facetas do olhar contemporâneo para os fenômenos imagem e violência, bem como seus encontros.

o fluxo

A análise do mercado de cinema e vídeo no Brasil confirma o desequilíbrio na distribuição de bens midiáticos, com a balança da produção pendendo fortemente para o lado dos Estados Unidos. Por um lado, percebe-se que o público brasileiro tem visto predominantemente filmes

locais. Entre estes, há, por exemplo, o cinema iraniano, que vem conquistando espaço em um filão do mercado dirigido a um público menos abrangente, porém significativo.

³⁹ Segundo Frye, *in* Geertz, 1989:318.

estrangeiros, e mais especificamente, hollywoodianos. Canclini (1995) analisa a situação do México, onde o cinema norte-americano ocupa 62% das estréias. No Brasil, os filmes norte-americanos representam 93% dos filmes exibidos em cinemas e 98% das ofertas das videolocadoras⁴⁰.

Este dado é inquietante, se pensarmos, como Bernardet, que o “cinema nacional é para um público uma experiência única”. Mais que “divertimento”, a produção nacional é oriunda “da própria realidade social, humana, geográfica, etc., em que vive o espectador” e, como tal, exige deste uma reação, “porque aquilo que está acontecendo na tela é ele, ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não.” (1978:21).

Canclini comenta a contribuição do cinema na formação de uma identidade nacional nas décadas de 40 e 50 na Argentina e México. Cita como exemplos mais recentes da possibilidade deste papel do cinema o filme mexicano “Como Água para Chocolate” e os brasileiros “Dona Flor e Seus Dois Maridos”, “Xica da Silva” e “Macunaíma”. Para Canclini, “*la identidad y la historia — incluso las identidades locales o nacionales — aún caben en las industrias culturales con exigencias de alto rendimiento financeiro*” (1993:31).

Os dados da Embrafilme sobre os filmes de maior renda nacionais e estrangeiros (entre 1970 e 1984) comprovam esta última afirmação. Apesar do número de lançamentos nacionais ser muito inferior ao dos estrangeiros (*ver quadro 1*, pág. 52), os 25 filmes de maior renda nacionais (até 1984) tinham bilheteria equivalente aos 25 estrangeiros, tendo o primeiro — “Dona Flor e Seus Dois Maridos” — a segunda maior bilheteria no país (10.735.305 espectadores até dezembro de 84), atrás apenas de “Tubarão”, que, até a mesma data, teve 13.034.104 espectadores (RAMOS, 1987).

A demanda razoável expressa nas bilheterias de filmes nacionais poderia levar à conclusão de que a predominância hollywoodiana é fruto da pequena oferta de produtos locais. Mas, acredito que esta relação oferta-demanda deve ser pensada em um contexto de mercado, no qual os Estados Unidos perceberam, desde o seu início, o cinema como um excelente negócio — e tiveram capital para investir.

⁴⁰ Segundo Oceano Vieira, editor da publicação *Jornal do Vídeo*, especialista no mercado videográfico no país. Várias das informações aqui apresentadas foram fornecidas por Vieira,

Hollywood descobre a América Latina como lucrativo mercado exportador em 1911 (KING & STRAUBHAAR:52). Em 1920, os EUA exportavam para a América do Sul um terço de toda sua produção cinematográfica (ALMEIDA, 1995:17). O cinema torna-se a terceira maior indústria norte-americana (depois do aço e do petróleo) a partir da década de 40 (SIMIS, 1992:129, *in* ALMEIDA, *idem*). Hoje, os produtos da indústria cinematográfica são responsáveis pela segunda fonte de rendimentos entre todas as exportações norte-americanas. Em 1992, os EUA exportaram 250 milhões de dólares. Segundo o Jornal do Vídeo, atualmente o mercado de cinema movimenta 300 milhões de dólares por ano. As distribuidoras norte-americanas, em 93, detiveram 80% do mercado cinematográfico francês e 91% do espanhol, segundo Canclini. No Brasil, elas detêm 98% do mercado cinematográfico⁴¹.

O Brasil é o maior importador de filmes norte-americanos na América Latina, o 4º no ranking mundial e, em 95, só os estúdios independentes venderam para distribuidoras independentes brasileiras 13 milhões de dólares. Esta cifra exclui a negociação dos grandes filmes de sucesso, que pertencem a *majors*, como Warner Bross, Paramount, Universal, MGM, FOX e Disney. Estas abocanham 70% da arrecadação do mercado de cinema. Não tive acesso ao valor total das importações brasileiras, mas, para se ter uma idéia, o México, que em 93 era o 10º importador mundial de filmes norte-americanos, investiu 36,9 milhões de dólares no ano (CANCLINI:1995).

Se por um lado, consumimos os produtos norte-americanos vorazmente, os EUA impõem restrições aos produtos culturais importados, através da cláusula 301 da Lei de Comércio, e apenas 1% da bilheteria dos cinemas norte-americanos vai para filmes falados em outra língua, que não o inglês (*idem*).

a quem agradeço.

⁴¹ *Idem*.

Quadro 1 - Produção e Mercado

Ano	Filmes Produzidos no país	Filmes estrangeiros exibidos no Brasil	Número de cinemas	Ingressos vendidos (em milhões)	bilheteria dos filmes brasileiros (%)
1941	4	456			
1942	4	408			
1943	8	356			
1944	9	347			
1945	8	341			
1946	10	359	1.606		
1947	11	388	1.516 / 477**		
1948	15	426	1.972 / 530		
1949	21	432	2.248 / 601		
1950	20	480	2.411 / 686		
1951	22	550	3.033 / 773		
1952	34	511	2.931 / -		
1953	29	544	2.857 / -		
1954	25	586	2.915 / 794		
1955	28	601	3.017 / 799		
1956	29		- / -		
1957	36		- / 841		
1958	44		- / 866		
1959	34		3.218 / 857		
1960	34		- / 845		
1961	30		- / 837		
1962	27		- / 841		
1963	32		- / 857		
1964	27		3.117 / 873		
1965	33		- / -		
1966	28		- / -		
1967	44		829		
1968	54		-		
1969	53	609*	1.817		
1970	83	553*	2.028		
1971	94	532*	2.154	203	13,9
1972	70	558*	2.648	191,5	16,2
1973	54	724*	2.690	193,3	15,9
1974	77	864*	2.676	201,3	15,2
1975	85	595*	3.276	275,4	17,7
1976	84	463*	3.161	250,3	20,8
1977	73	421*	3.156	208,3	24,4
1978	101	389*	2.951	211,6	29,2
1979	93	251	2.826	191,8	29,1
1980	102	351	2.365	164,7	30,8
1981	80	290	2.244	138,8	33,1
1982	85	200	1.988	127,8	35,1
1983	84	227	1.736	106,6	31,8
1984	90	239	1.553	89,9	34
1985	86	271	1.428	90,9	23,6
1986	107	211	1.372	127,6	23
1987	83	241	1.403	116,9	21
1988	84	268	1.427	108,6	23
1989	72	314	1.442	107,0	24,7
1990					
1991					
1992					
1993					
1994			1.400***		
1995				77,0****	
1996			1.500****		

* Estes números correspondem à tabela publicada em *Cinema Brasileiro: Evolução e desempenho* (TAKAHASHI, 1985). A tabela de *A Verdade sobre o Cinema Brasileiro* (MEWES, 1992) apresenta cifras diferentes somente nestes anos.

** O primeiro número corresponde à informação de Mewes (*idem*). O segundo, à de Takahashi (*idem*), que adverte que só são computados cinemas comerciais 35 mm e não cinematecas e cineclubes. No entanto, a partir de 1969, os números convergem.

*** Segundo o Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo, in *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 1, 1º de janeiro de 1994.

**** Segundo Oceano Vieira, editor do *Jornal do Vídeo*.

FONTES:

Dados de 1967 a 1985, em:

Cinejornal. Embrafilme, n. 1, 2, 4 e 6; *Jornal da Tela* n. especial, mar/1986; TAKAHASHI, Jo (1985); RAMOS, J. M. (1987).

Dados sobre produção cinematográfica nacional entre 1930 e 1981, em:

SCHNITMAN, Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, New Jersey, Ablex, 1984, in KING & STRAUBHAAR (1987).

Dados sobre bilheterias de filmes nacionais entre 1974 e 1988, em:

Concine, Relatório de Atividades, 1989, in JOHNSON (1993).

Dados gerais entre 1941 e 1989, com exceção das cifras com asterisco, em:

MEWES (1992).

No quadro acima, podemos comparar a exibição de filmes nacionais e estrangeiros no país. É interessante notar que no início da década de 70, os EUA, maior exportador de filmes para o Brasil, era seguido bem de perto por Itália e Japão. Em 1970, por exemplo, dos 553 filmes estrangeiros lançados no país, 140 eram norte-americanos, 109 italianos e 101 japoneses. Estas cifras irão cair e os EUA serão os exportadores majoritários nas décadas seguintes (TAKAHASHI, 1985). Em abril de 1996, as bilheterias de cinemas nacionais registram: entre os 20 filmes mais assistidos, todos são dos EUA⁴².

O mercado de vídeo — que domina o de cinema atualmente — é representativo do monopólio hollywoodiano. Em setembro de 1996, entre os 50 filmes mais alugados no Brasil: 45 eram norte-americanos, um australiano ("Babe", indicado ao Oscar), um ítalo/britânico ("O Carteiro e o Poeta"/ *idem*), um brasileiro ("O Quatrilho"/ *idem*), uma co-produção Brasil/EUA e um italiano⁴³. Por outro lado, em setembro de 1995, entre os 25 vídeos mais alugados nos EUA, todos eram americanos⁴⁴.

A questão que se coloca é: dada a importância do cinema nacional no processo de *auto-reconhecimento* do público e de discussão de identidades locais/nacionais, o que implica a quase exclusividade dos filmes norte-

⁴² Segundo o Sindicato das Empresas Distribuidoras Cinematográficas, in *Jornal do Vídeo*, abr/96.

⁴³ *Jornal do Vídeo*, v.17, n.140, set/96.

⁴⁴ *Jornal do Vídeo*, set/95.

americanos nos cinemas do país? Canclini arrisca a hipótese da "americanização" do público latino, que passa a identificar-se com traços estéticos e culturais que não são exclusivos dos EUA, mas encontram nele um representante exemplar, tais como: "o predomínio da ação espetacular sobre formas mais reflexivas e íntimas de narração, o fascínio por um presente sem memória e a redução das diferenças entre sociedades a um multiculturalismo padronizado onde os conflitos, quando são admitidos, se resolvem de maneira por demais ocidental e pragmática" (1995:40-1). Além disso, nas narrativas hollywoodianas, é comum a valorização de heróis norte-americanos, geralmente brancos⁴⁵, quase sempre homens, comprometidos com modelos de sucesso, trabalho, família etc. que não põem em questão os alicerces morais, econômicos, culturais e políticos da sociedade americana.

No entanto, alguns dados põem nuvens na certeza da dominação da narrativa hollywoodiana no mercado de cinema brasileiro. Em uma pesquisa feita com paulistanos, descobriu-se que 37% dizem preferir assistir a filmes "no estilo europeu", número bastante relevante se sabemos que 93% dos filmes nos cinemas são norte-americanos⁴⁶.

modos de ver

Pensar o cinema é também pensar como o público vê o cinema. A invenção que acaba de completar um século trouxe com ela um novo modo de ver e conhecer o mundo. O olhar foi aos poucos educado a entender as imagens em movimento, os primeiros planos que "decepavam" mãos, rostos, olhos, em tomadas que "cortavam" os corpos antes indissolúveis. Com o novo entretenimento veio também o hábito de ir às salas, levar a namorada, encontrar os amigos.

Em sua dissertação de mestrado, Heloisa Buarque de Almeida (1995) mostra que no auge do cinema em São Paulo (entre 1945 e 55) a relação do público com as salas era diferente da atual. O convite era para ver um

⁴⁵ Nos últimos anos, pode-se notar cada vez mais a presença do herói negro, geralmente apresentado ao lado do "parceiro" branco, exceto em filmes destinados ao público "afro-americano", nos quais os protagonistas são, quase sem exceção, negros.

⁴⁶ A pesquisa do Datafolha, publicada na Folha de S. Paulo do dia 30/9/95, na pag. 9 da Ilustrada, também revela que 57% preferem assistir filmes "no estilo de Hollywood", 4% gostam dos dois e 2% deram outras respostas.

filme na “Art Palácio”, na “Broadway”, no “Cine Marabá” e não apenas para ver “tal” filme. As salas da Cinelândia paulista tinham, no mínimo, 1000 lugares. Em 1955, cada habitante de São Paulo ia, em média, 20 vezes por ano ao cinema⁴⁷. Ir ao cinema era o passeio mais comum do paulistano.

A escolha do filme a ser visto implicava, quase sempre, um passeio pelas ruas da cidade. “O jornal não era o maior informante sobre a programação. (...) Entre 1945 e 1955, a página de cinema se restringia basicamente aos anúncios classificados que as salas publicavam. (...) só a partir de 1955 começa a ter este serviço de forma completa, incluindo os endereços das salas.” (*idem*:99). A escolha do programa, até então, era feita da seguinte maneira: passava-se em frente ao cinema (de bairro) e informava-se sobre o que estava passando ou o que viria a seguir.

O cinema “era marcado pela constância, pela presença no dia-a-dia (...). O cinema classificava: ser jovem implicava freqüentar as sessões da tarde com uma turma diferente daquela da infância ou com o namorado (...). Como um ritual, o cinema era cíclico: marcava o fim-de-semana, ou o final do expediente” (*idem*:212/3). Muito mudou no modo de ver cinema desde então. Mas talvez entre as grandes transformações estejam, principalmente, o lançamento do videocassete no início da década de 80 e, nos anos 90, a TV por assinatura. Uma das constatações: o público de cinema vem caindo em quase todo o mundo. Na Europa Ocidental, em 1950, havia 33,9 mil salas de cinema e hoje há 19,4 mil. O número de salas também caiu quase pela metade na América Latina, Austrália e Nova Zelândia. Os únicos locais em que houve aumento no número de salas são EUA, Canadá e Extremo Oriente, conforme mostra o quadro⁴⁸.

Salas de cinema no mundo	1950	1991
Europa Ocidental	33.923	19.459
EUA e Canadá	19.016	24.570
América Latina	8.213	5.484
Extremo Oriente	3.752	4.712
Austrália e Nova Zelândia	2.244	1.022

Mas, se já havia tendência de queda, esta é acentuada na década de 80, quando o vídeo entra no mercado. O Brasil, que tinha 3.276 salas em

⁴⁷ Hoje, só 16% da população do país vai ao cinema pelo menos uma vez por mês. 32% vão pelo menos uma vez por ano (Anuário Mídia Dados 96).

1975, chegou a ter 1.372 em 1986 e tem hoje cerca de 1.500 salas de cinema. Entre 1980 e 1996, a população do país ganhou mais de 40 milhões de habitantes (cresceu cerca de 33%) e o público de cinema caiu para menos da metade (de 164,7 milhões em 1980 para 77 milhões em 1996)⁴⁹. Nos demais países da América Latina, a perda foi semelhante.

Enquanto isso, em algumas das capitais latino-americanas, mais de 50% dos lares já possuem videocassetes (CANCLINI:1995). No Brasil, 38% dos domicílios possuem o aparelho⁵⁰. Também na Colômbia, Panamá, Peru e Venezuela há mais de um aparelho de videocassete para cada três residências com televisão, mais que na Bélgica (26,3%) ou na Itália (16,9%).

Canclini atribui a queda da audiência de cinema à entrada do vídeo. O exemplo vem da própria indústria norte-americana. Nos EUA, o faturamento por aluguel e venda de vídeo passou de 3,6 milhões de dólares em 1985, para 10,3 milhões em 91. Já as salas de cinema, em 1980, representavam 80% da arrecadação dos filmes e hoje, só 25%. Os latino-americanos também assistem mais televisão que os europeus. Enquanto na Europa latina são transmitidas 11 mil horas anuais de TV, aqui são 500 mil. No Brasil, a venda de televisores cresce vertiginosamente. Em 1995, foram vendidos seis milhões de aparelhos. Em 96, a estimativa de vendas é de 9 milhões, um crescimento de 50% em apenas um ano. Os especialistas avaliam: "As vendas de televisores não deixam margem à dúvida: a TV caminha rapidamente para ser um meio de consumo individual, assim como já é o rádio"⁵¹.

Ver TV, conforme uma pesquisa publicada na Folha de S.Paulo⁵², é a atividade doméstica mais prazerosa. À pergunta "Qual o maior prazer em casa?", a resposta vencedora foi "Ver TV/Vídeo": 42% (classes A e B), 46% (C) e 53% (D). E entre "Os programas preferidos na TV", ficaram em primeiro lugar novelas, para classes C (58%) e D (61%), e filmes para classes A e B (45%). Já à pergunta "Como se diverte?", o hábito de ir ao

⁴⁸ Fonte: Screen Digest, *in* Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 1, 1º de janeiro de 1994

⁴⁹ No Brasil, a maior bilheteria é a de 1975, com 275,4 milhões de ingressos vendidos. O público de 1995, de 77 milhões de espectadores, é o menor dos últimos 5 anos, segundo Vieira.

⁵⁰ Segundo Vieira.

⁵¹ O texto é do Anuário Mídia Dados 96.

⁵² "Emergentes", caderno especial da Folha de S. Paulo, de 27/11/96.

cinema — associado a teatro e shows — só é citado com frequência pelas classes A e B (20%), ficando atrás de “jogos” (26%), “ir ao barzinho” (25%), “passear” (24%) e “sair para dançar” (23%). Na classe C, o item fica com 7% e, na D, com 6%. No entanto, a pesquisa revela que “prazer” não é igual à “diversão”. Apesar de ser o maior prazer em casa, “ver TV, filmes em vídeo” fica longe das primeiras colocações no item “diversão”, com 5% da preferência das classes A e B, 12%, da C e 7% da D.

Outra pesquisa⁵³ revela a mudança da telona para a telinha. 33% dos paulistanos gostam mais de assistir filmes na TV e 31% no vídeo. Menos de 1/3 (31%) prefere o cinema. A migração dos espectadores do cinema para a TV e o vídeo pode ser observada com os números da pesquisa do Anuário Mídia-Dados 96. Enquanto a taxa de penetração média do cinema na população brasileira entre 15 e 65 anos é de 32,5%, a da TV, na faixa entre 10 e 65 anos é de 96%. Quase todos os brasileiros assistem televisão, com um pouco menos de frequência nas classes D e E (94%), que nas B e C (98%) e na A (99%). Já, no caso do cinema, a penetração é bem maior nas classes A (68%) e B (47%), que nas C (30%), D (17%) ou E (10%). A penetração também é maior entre os brasileiros jovens, entre 15 e 19 anos (55%), e 20 e 29 anos (46%).

Mas, o que significa essa mudança no modo de ver filmes, da telona à telinha caseira? Para Barbero (1990), esta tem a ver com o movimento de privatização da vida: o recurso à televisão e ao vídeo é acompanhado do movimento de transformação nos modos de habitação (do bairro ao condomínio), da dissolução do espaço público e do tecido coletivo, de uma nova concepção de cidade como espaço de fluxos e de circulação e não de encontros, na qual a rua e o bairro perdem o sentido de âmbitos de comunicação. Ir ao cinema implica o uso do espaço público, cada vez menos convidativo (há a violência do trânsito, a insuficiência do transporte público, o custo do estacionamento, além do preço do ingresso, altíssimo nos últimos anos).

Canclini mostra que a passagem do público (ir ao cinema) ao privado (ver TV, ou vídeo em casa) tem outras conseqüências. Ao contrário do público dos anos 40/50, analisado por Heloisa Buarque de Almeida (1995), que é ainda hoje capaz de citar nomes de atores, diretores, estúdios

responsáveis pela produção, além da sala onde viu o filme, o público dos 80/90, os "videófilos", não tem memória fílmica. As locadoras mexicanas consideram sem interesse os filmes com mais de 18 meses. No Brasil, a média de "duração" de um vídeo, ou seja, o tempo pelo qual continua sendo procurado após o lançamento é de 90 dias, e isso se for um grande lançamento, ou seja, se passou pelo cinema e teve boa bilheteria⁵⁴. Esta "cultura do efêmero", para Canclini, privilegia os valores que "'dinamizam' o mercado e a moda: consumo incessantemente renovado, surpresa e divertimento." (1995:18). Nesta linha, o gênero mais procurado nas locadoras é o "ação-aventura"⁵⁵. Mais uma vez, ocorre o domínio do entretenimento sobre a reflexão.

A forma de escolha de um filme na locadora também difere do cinema. Ir ao cinema implica, geralmente, escolher o filme, o local, ler algo sobre o que se vai ver. Na locadora, a escolha se dá, quase sempre, na prateleira. A pergunta é pelas novidades e pelas estrelas⁵⁶. Canclini caracteriza esta atitude como "passiva" e considera a seleção de filmes na TV ainda menos ativa. O espectador senta-se e submete-se à programação da emissora (no México, geralmente será a Televisa; aqui, a Globo).

A entrada da TV por assinatura poderia mudar este perfil, já que, teoricamente, aumenta a oferta de programas e canais. No entanto, o que se tem até agora no Brasil mostra as limitações da programação. A maior parte dos filmes exibidos é hollywoodiana, principalmente comédias e aventuras. Além disso, o preço das assinaturas ainda é alto e restringe o mercado, que tem penetração de 4% no país: Net e TVA, as maiores companhias, fecharam 1996 com 1,5 milhão de assinantes cada, e o mercado está em crescimento acelerado⁵⁷.

A relação com o filme também muda completamente se assistido em casa ou no cinema. O escuro, o silêncio, as reações da platéia fazem deste espaço um local privilegiado para a contemplação e também inserção do

⁵³ Datafolha. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 9, 30/9/95.

⁵⁴ Segundo Vieira.

⁵⁵ Pesquisa do Datafolha, publicada na Folha de S. Paulo do dia 30/9/95, na p.9 da Ilustrada, revela que o gênero que o paulistano mais gosta de assistir é o "aventura/ação" (22%), seguido por "comédia" (19%) e "policia" (12%), "drama" (11%), e "suspense" (9%), entre outros. "Filmes de Arte" tem 4% de preferência.

⁵⁶ Segundo a atendente da locadora SQP, em São Paulo, o público geralmente pergunta pelo "filme do Van Damme", pelo "último do Schwarzeneger" e não por um filme ou temática específicos.

público na história, no filme. Em casa, na TV, os filmes são cortados por publicidade, pelo telefone tocando, pelos familiares falando, pela comida queimando. Até uma sessão de vídeo dificilmente vai do começo ao fim sem alguns *pauses* providenciais.

Canclini reflete acerca das conseqüências políticas do processo acima descrito. Para ele, haveria uma “correspondência (não uma determinação mecânica) das estruturas narrativas, o apogeu da ação espetacular e da fascinação por um presente sem memória no cinema e na televisão com certa visão anedótica mais do que argumentativa no discurso político e com uma reelaboração do heroísmo político.” Por isso, acha possível “correlacionar a diminuição da assistência a lugares de consumo cultural público e o recolhimento doméstico em torno dos divertimentos eletrônicos com o decréscimo das formas públicas do exercício da cidadania.” (*idem*:192). A argumentação tem uma meta. Para o autor que considera possível a associação consumo/cidadania, são claras as pré-condições: “A diversificação dos gostos pode ter algo a ver com a formação cultural de uma cidadania democrática.” (*idem*:193)

mais que o zapping

“Diversificação dos gostos”, tal como afirmada acima, significa também uma oferta ampla, representativa das diferenças, não homogeneizante. Como lembrou Canclini, a liberdade do zapping — o “poder” do espectador de mudar de canal quando a programação não lhe agrada — é modesta, já que, no limite, fica sujeita a uma oferta restrita, com pouca representatividade da diversidade cultural que cabe em um país.

E isso tem a ver, também, com o estímulo à produção local, tanto televisiva quanto cinematográfica. No Brasil, que teve sua primeira projeção fílmica em 1896, a produção local dominou o mercado entre 1900 e 1912, com mais de 100 filmes brasileiros produzidos por ano. Após 1911, filmes americanos começam a dominar o mercado brasileiro. A produção local vira-se para documentários e noticiários, além de sofrer influência da estrangeira: cineastas brasileiros fazem *westerns* com personagens nomeados Tom e Bill. A produção nacional declina no Brasil, Argentina e México nos anos 20 e 30, diante da competição estrangeira, principalmente

⁵⁷ Segundo o Anuário Mídia Dados 96.

norte-americana. Nos anos 30, desenvolve-se no país a chanchada, baseada em musicais americanos. Centenas foram produzidas entre 30 e 50. No entanto, como entretenimento popular, perdem audiência para a televisão nos anos 60 (KING & STRAUBHARR:1987).

A produção cinematográfica nacional também esteve vinculada, em vários momentos, à intervenção do Estado, que data do início dos anos 30, quando Getúlio Vargas implementou a primeira de uma longa série de medidas protecionistas, a maioria na forma de exibição compulsória de filmes nacionais. Randal Johnson (1993) avalia como sendo fruto da aliança Cinema Novo/Estado a estabilidade e prosperidade do cinema sem precedentes no período entre 74 e 78, quando o número total de espectadores para filmes brasileiros dobrou de 30 milhões para mais de 60 milhões, e a receita total aumentou 288%.

Em 1974 é criada a Embrafilme e são promulgadas leis que exigiam que a produção local fosse exibida em todos os cinemas pelo menos 133 dias por ano, além de que curtas nacionais fossem exibidos antes de filmes estrangeiros (KING & STRAUBHARR:*idem*). Com a extinção da Embrafilme e a ausência de uma política para a área, o governo Collor deixará a produção nacional em estado crítico. Em 1990, a produção brasileira está em seu nível mais baixo desde os primeiros anos da década de 40, com 12 filmes longa em produção. Entre 81 e 88, os filmes de sexo explícito foram responsáveis por 68%, em média, da produção total. Em 88, 20 das 30 maiores bilheterias nacionais foram filmes pornôis (JOHNSON:1993).

Canclini (1995) avalia que as tecnologias audiovisuais não podem depender predominantemente dos aparelhos burocráticos dos Estados, mas não podem ficar expostas apenas à competição internacional entre mercados produtores. O Estado pode intervir com incentivos para o exercício de uma política multimídia, por exemplo, criando dispositivos para que recursos televisivos financiem filmes que virão a ser exibidos na TV. Experiências realizadas na França, Espanha e até mesmo no Brasil (por exemplo, a associação da Rede Cultura com cineastas nacionais e a criação de leis de incentivo à produção audiovisual, como a Rouanet) demonstram a viabilidade deste projeto.

parabólic(-)amará(?)

Os dados e opiniões foram aqui apresentados com o intuito da perturbação. Fala-se muito em local, global e até “glocal” (Canevacci, 1996); em negociação e ressignificação dos sentidos — veiculados pelas parabólicas e telas de cinema — no cotidiano dos espectadores, na “aldeia”. Mas, algo incomoda quando pensamos que filmes — produtos culturais “planetários” — podem também veicular significados e valores associados a identidades nacionais e locais. A reflexão acerca das rotas “macro” de circulação destes bens simbólicos revela a sub-exploração deste potencial.

Por outro lado, a análise do atual cenário do mercado cinematográfico aponta para a necessidade de compreensão destas imagens que circulam mundialmente, chegando a milhões de espectadores e movimentando cifras também gigantescas.

Se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível

José Saramago - *Ensaio sobre a cegueira*

PARTE III - ETNOGRAFIAS FÍLMICAS. VIOLÊNCIA, LINGUAGEM E SIGNIFICADO

1. A violência mediada

A maior parte de nós conhece e teme a tortura e a cultura do terror unicamente através das palavras dos outros. Por isso preocupo-me com a mediação do terror através da narrativa e com o problema de escrever eficazmente contra o terror.

Michael Taussig - *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*

Com estas palavras, Taussig inicia seu livro sobre a violência colonial no início do século e o xamanismo hoje na região do Putumayo, Colômbia. São analisadas pelo autor as formas através das quais diferentes atores narraram a prática violenta, ou, em suas palavras, "o espaço da morte onde o índio, o africano e o branco deram à luz um Novo Mundo" (1993b:27). Entre estas narrativas, estão romances, publicações de comentaristas estrangeiros e de jornalistas locais da época colonial, relatórios oficiais encaminhados ao então Ministério das Relações Exteriores da Grã-Bretanha a respeito das atividades de colonização e cartas pessoais de funcionários coloniais. Interessam à Taussig as estratégias narrativas presentes nos textos em questão, o tom com que comunicam o terror, a forma como apropriam-se dos acontecimentos para atribuir sentidos à experiência da tortura e da morte.

Problematizando a "descrição do terror", o autor percebe nestes textos ora a banalização, ora a melodramatização das atrocidades. A importância da investigação da mediação do terror através da narrativa, para Taussig, reside na possibilidade da construção de outra narrativa capaz de superar o próprio terror. Neste sentido, não é aleatória a introdução de versos de Brecht em meio à etnografia. Taussig acredita que "o efeito de alienação" do dramaturgo — que propõe alienar a alienação, através do estranhamento do cotidiano — ou o realismo mágico teriam sido mais eficazes na transmissão e transformação da "alucinatória realidade do terror presente no Putumayo" (*idem*:138).

Como a Taussig, intrigam-me as narrativas através das quais conhecemos e tememos a violência. Do Putumayo colonial ao contexto

mundial atual, persistem alguns temas e estilos, mas surgem novos narradores. Na contemporaneidade, um dos principais instrumentos de mediação da nossa relação com o mundo são os meios de comunicação. Experiência cotidiana, a mídia é hoje parâmetro de condutas, veiculando representações e valores e, no que tange à violência, ensinando o medo.

Pinheiro interpreta a observação da violência através dos meios de comunicação como uma espécie de exercício ritual através do qual os espectadores-leitores aprendem a lidar com a violência cotidiana. Afirmar esta “pedagogia do medo” não é, no entanto, o mesmo que dizer que a violência nas telas condiciona atitudes violentas. “Não há uma correlação positiva entre identificação com o personagem e comportamento agressivo — assiste a um filminho de Rambo e vai estourar um banco? Não é bem assim” (PINHEIRO, 1994:110).

Rondelli também discorda da visão que atribui à violência representada influência sobre a prática violenta. “Tal efeito pode ser produzido quando atos violentos aparecem associados a outros fatores como, por exemplo, predisposições psicológicas e convívio em ambientes sociais cujo universo de valores propiciem a existência de frouxos controles às erupções de atos violentos, ou mesmo que os valorizem positivamente” (RONDELLI, 1994/5:97).

No que consiste então esta “pedagogia da violência”? Rondelli lembra que à curiosidade reprimida e ao voyeurismo do público, os meios de comunicação respondem com a exibição de atos da “chamada criminalidade tradicional — furtos, lesões corporais, violência sexual, vandalismo” (*idem*:98), omitindo, ou não evidenciando outros crimes de natureza menos apelativa, “como os de ordem econômica, ecológica, contra a saúde pública e a segurança no trabalho, o desvio de verbas públicas e a corrupção” (*idem, ibidem*). Ao “agregar os fatos do cotidiano em editoriais” — roubos, homicídios e seqüestros nas páginas policiais e desemprego, corrupção e baixos salários em blocos de economia e política —, a rotina jornalística dissocia fatos que, muitas vezes, são interligados, “transformam os atos da criminalidade em epifenômenos” (*idem*:99). Assim, definindo-a a partir de seus interesses, isolando-a de um contexto econômico, político e social mais amplo, a mídia *ensina* a violência, explica o que deve ser temido. Como lista Rondelli, “temos medo da AIDS; de morrer de câncer, dos acidentes de

carro e de avião (...); do enfarte, da poluição e das doenças que esta provoca; e dos ladrões e assassinos soltos pelas ruas." (*idem*:107).

De maneira que não difere muito dos relatos analisados por Taussig, o jornalismo contemporâneo — uma das principais vozes midiáticas — apropria-se ora do sensacionalismo, ora do realismo como estratégias narrativas que tornam a notícia espetáculo.

Nos telejornais, apresentados como *show de notícias*, os recursos à espetacularização e à dramatização são acionados para envolver emocionalmente o telespectador. Deste modo, através da narratividade dos *media*, a violência sofre um processo de naturalização e de banalização que escamoteia sua gênese social. (*idem*:100; itálicos da autora)

Mediada, espetacularizada, a violência "fascina". "São cinco a dez por cento de casos aberrantes, que são a exceção e não a regra. Mas são eles que fazem tremer as multidões e excitam os reflexos do medo (...). A partir de agora o cidadão vive a violência como espectador, antes ele a vivia como ator. *Nós passamos da era da violência vivida à era da violência vista*", afirma Chesnais (1981, *apud* ROCHA, 1997:39; itálicos da autora). Enzensberger (1995, *apud* ROCHA, *idem*:40) completa: "Se as imagens do terror não nos transformam em terroristas, transformam-nos em *voyeurs*".

Cabe interrogar-se a respeito da natureza das imagens da violência. Ramos (1994:18-9) alerta para a violência intrínseca à própria forma "imagem-câmera". A imagem produzida a partir da "máquina-câmera" compõe o "campo de fruição do espectador", uma situação de mundo que faz da posição espectral o "local por excelência 'voyeurista'". O espectador identifica-se com a câmera; ele é o "olho no buraco da fechadura".

Gunning vai às origens do cinema, perguntando pela sensibilidade dos primeiros espectadores, aqueles que teriam gritado diante da locomotiva dos Lumière. Descobre em relatos publicados em jornais da época que o terror estava mais próximo do prazer. Afirmo que

O trem correndo não produziu apenas a experiência negativa do medo: ele criou a forma, particularmente moderna, do entretenimento de *emoção*, incorporada nas então recentes atrações dos parques de diversões (como a montanha-russa), que combinava

as sensações de aceleração e queda com a de segurança, garantida pela moderna tecnologia industrial. (GUNNING,1995:55).

E ainda:

O peculiar prazer de gritar diante da imagem de uma locomotiva subitamente animada não indica um público desejoso de tomar a imagem pela realidade mas sim um espectador cuja experiência cotidiana perdeu a coerência e a imediatez tradicionalmente atribuídas à realidade: é esta ausência de experiência que cria o consumidor faminto de emoções. (*idem*:58)

Percebo semelhanças entre o espectador descrito e o contemporâneo. A ausência de *experiência* — este sintoma da modernidade, tão densamente analisado por Benjamin (1996c) — persiste. Constantemente, são lançados no mercado de imagens novos pacotes que prometem alimentar-nos com emoções. Sintomaticamente, continuamos distantes, quase sempre, da possibilidade da *experiência*. Consumimos, muitas vezes, notícias, filmes e fotografias que ficam conosco por menos tempo que alimentos engolidos em apressadas refeições.

Pretendo aqui discutir como o cinema recente colabora na construção deste cenário *mediático* que constitui o imaginário sobre a violência. Entendo que o cinema dialoga com as demais narrativas dos meios de comunicação, potencializando algumas das representações contemporâneas da violência, às vezes afirmando o sensacionalismo e o melodrama, outras, os desconstruindo.

2. Imagem-violência

Em meados de 1995, iniciei a pesquisa que elegia como objeto “a representação da violência no cinema ficcional contemporâneo”. O tema, potencialmente muito amplo, surgiu a partir da inquietação provocada por algumas sessões de cinema. Nestas, cenas com detalhes de violência física extrema — como a tortura de um policial ou uma injeção de adrenalina no peito de uma mulher⁵⁸ -, eram recebidas com gargalhadas da platéia e debates empolgantes da crítica especializada. Eu perguntava inicialmente pelo sentido das imagens, da reação do público, levantava a hipótese do surgimento de novas formas de representação da violência e também de outra sensibilidade para a violência — vivida e imaginada.

A partir de então, a pesquisa filmográfica consistiu no acompanhamento de mostras de filmes, estréias, lançamentos em vídeo, cobertura da mídia, material teórico produzido, conversas com espectadores, amigos. Assistia aos filmes buscando identificar semelhanças e diferenças em suas estratégias narrativas, recorrências temáticas e imagéticas. Realizei algumas descrições interpretativas de filmes inteiros, analisei roteiros, cenas, seqüências, planos. Trabalhei ora com o conjunto da obra, ora com o fragmento, isolando imagens a partir de uma perspectiva comparativa.

Entre mais de 50 filmes consultados, selecionei cerca de 10 para a filmografia central da pesquisa. Esta seleção levou em conta o destaque que os filmes obtiveram nas discussões a respeito da violência, na mídia e no meio científico, mas também teve como objetivo circunscrever obras que tematizassem o que identifiquei como o problema central da pesquisa.

Na análise inicial dos filmes, percebi que algumas das imagens mais violentas — e, por isso, polêmicas e provocativas — estavam em filmes que, de alguma forma, problematizavam a própria violência midiática, ou, mais especificamente, fílmica. Estes filmes, por um lado, apresentavam **imagens da violência** — atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, estas eram **imagens violentas** em sua construção: provocavam no espectador tensão,

⁵⁸ Respectivamente, dos filmes *Cães de Aluguel (Reservoir Dogs)* e *Pulp Fiction - Tempo de Violência (Pulp Fiction)*, dirigidos por Quentin Tarantino.

susto, ansiedade ou nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela representação grotesca⁵⁹ do ato violento. A este tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagens e violência, chamei ***imagem-violência***. Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nestes filmes revelava-se como linguagem, no limite, metalinguagem.

Apresento a seguir duas análises fílmicas realizadas a partir de diferentes estratégias: a primeira tem como objeto o filme em si, assistido inicialmente no cinema e, posteriormente, revisto várias vezes em vídeo. Na segunda, tenho como base um contato inicial com o filme, em uma sessão de cinema, e a leitura de seu roteiro, publicado em português (TARANTINO, 1995)⁶⁰. Estes textos, nos quais o foco da análise é a obra como um todo, e não um recorte da mesma a partir de um único problema, revelam-se como uma possibilidade analítica e interpretativa introdutória à análise de recorrências temáticas e imagéticas. A partir deste olhar mais abrangente — porque sem um “filtro” muito evidente — pude identificar algumas das problemáticas comuns a vários dos filmes e eleger como centro da discussão as relações entre a comunicação visual reprodutível⁶¹ e violência.

⁵⁹ Ducrot e Todorov (1977) diferenciam a representação grotesca da realista. A primeira supervalorizaria alguns elementos do cotidiano, retirando-os de seu contexto mais geral, e, conseqüentemente, esvaziando o “realismo” da situação.

⁶⁰ Com o lançamento do filme em vídeo, pude revê-lo para repensar alguns pontos da análise. No entanto, esta foi feita basicamente a partir da primeira sessão assistida e da análise do roteiro.

⁶¹ Aproprio-me aqui da expressão de Canevacci (1990b).

Cães de aluguel (Reservoir dogs, Quentin Tarantino, EUA, 1992)

Uma descrição interpretativa

Sinopse: Após um assalto conturbado a uma joalheria, membros da quadrilha de assaltantes profissionais reúnem-se em um depósito à espera dos demais. Neste espaço, discutem o assalto, o que vão fazer, e procuram descobrir quem, entre eles, seria o traidor/delator, em clima de pressão e tensão.

Abertura:

duração: 7 minutos

Durante os dois minutos iniciais, a câmera faz um *travelling* lateral, com cortes pouco perceptíveis, mostrando homens, vestidos em ternos e gravatas pretos, sobre camisas brancas, discutindo, à mesa de um café/lanchonete, o sentido da música *Like a Virgin*, de Madonna, enquanto o mais velho deles (Joe) fica repetindo nomes de mulheres que encontra em uma agenda. O corte do movimento se dá quando um deles (Mr. White) tira a agenda de Joe, sob o pretexto de que está cansado da repetição dos nomes. Inicia-se uma discussão, e ouvimos a primeira frase que situa a relação entre eles: "Joe, você quer que eu atire nele?", pergunta um dos homens, sério. Em seguida, risadas quebram a tensão e a câmera volta ao movimento circular, só parando outra vez quando Joe pede para os demais deixarem a gorjeta para a garçonete.

Neste primeiro movimento, em menos de dois minutos, Tarantino nos dá pistas do comportamento de seus personagens e das relações entre eles, apesar de, até então, nada sabermos sobre suas vidas, profissões, relações sociais etc. Já fica claro quem é que manda na situação e temos uma vaga idéia sobre suas personalidades. O texto, expresso nos diálogos repletos de gírias e palavrões, também nos fornece pistas para entrar no universo, predominantemente masculino, que será desenvolvido durante o filme. Já neste momento, o cineasta introduz alguns exemplos de seus diálogos irônicos, através dos quais tece comentários sobre a própria cultura norte-americana, como a relação com ídolos *pop* e o costume de dar gorjetas a garçonetes.

Andrzej Sekula, diretor de fotografia do filme, afirmou em entrevista (PIZZELLO, 1992) ter sugerido um movimento circular de câmera para revelar os personagens gradualmente. Esta proposta da revelação lenta dos personagens será seguida em todo o filme, que utiliza-se de *flashbacks* individuais como estratégia que propõe vários narradores — cada qual conta sua história — impedindo o predomínio de um único ponto de vista.

Cabe notar ainda o artifício imagético usado para criar a tensão: a câmera gira em torno dos personagens, de forma leve, mas quando a conversa começa a esquentar, são inseridos cortes diretos de maior confrontação.

Créditos:

Somente após estes sete minutos iniciais serão identificados o elenco e a equipe técnica. Para um filme que vai primar pela violência, a seqüência sobre a qual são inseridos os créditos soa como poesia. Após um *fade* (escurecimento da tela), entra a trilha sonora com a voz rouca de um locutor de rádio apresentando o *K-Billy Super Sound of 70's*. A câmera revela então os personagens do café andando na rua, em câmera lenta, numa quase coreografia, enquanto os créditos identificam os atores, um por um e, por fim, identifica-os como os *Reservoir Dogs*. Novo *fade* e a ficha técnica do filme.

Nada sabemos ainda sobre os personagens, mas nos parecem, sem dúvida, simpáticos. Não nos são oferecidos elementos para classificá-los como bons ou maus, mas são *belos*. Na imagem dos gângsters caminhando em um movimento mais lento que o normal⁶² introduz-se uma diferença, alguma coisa naqueles personagens nos seduz.

Em uma análise a partir de fotogramas de Sergei Eisenstein, Roland Barthes (1990) percebe nestas imagens a existência de “três níveis de sentido”. O primeiro nível é o informativo, o da *comunicação*, no qual está reunido todo o conhecimento trazido pelo cenário, vestuário, personagens, relações entre eles etc. O segundo nível seria o simbólico, estratificado em “referencial”, “diegético”, “eisensteiniano” e “histórico”. Estamos aqui no plano da *significação*. O terceiro nível é o mais complexo. Barthes não o

⁶² Sekula, na entrevista citada, afirma que o uso da câmera lenta foi proposital: “Tarantino era contra a filmagem em velocidades rápidas, porque o ‘*step-printing*’ (efeito de pós-produção que resulta na câmera lenta) nos daria um movimento muito mais fluido e poético. Nós queríamos dar a esses gângsters um tipo de lentidão não-natural” (tradução minha).

nomeia, aproxima-o da poesia, situa-o no plano da *significância*. Diferentemente do sentido simbólico, este "terceiro sentido" não é intencional, "óbvio". Ao contrário, é "demais", "se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue absorver bem", é por isso o "sentido obtuso" (*idem:47*).

A reflexão acerca deste sentido me foi sugestiva para a análise de alguns filmes, entre eles, este que aqui exponho. Para Barthes, "a beleza pode intervir como um sentido obtuso" (*idem:52*). Perceber no filme de gângster a *beleza* como um elemento constituinte parecia-me contraditório. Mas, lembrava Barthes: "o sentido obtuso é a própria contranarrativa; disseminado, reversível, preso à sua própria duração, pode apenas inaugurar outro corte, diferente daquele dos planos, seqüências e sintagmas" (*idem:56*).

Creio que a beleza, a leveza e a poética disseminada em momentos fugidios desta abertura conduzem a um estranhamento que se colocará de outras maneiras em outros momentos do filme. No mínimo, adiantam que não estamos no plano do óbvio, do esperado.

Mas, acabados os créditos, Tarantino nos aponta sua arma. Na primeira cena do filme, a tela negra é acompanhada pelos grunhidos de um dos personagens apresentados (Mr. Orange, sabemos, um policial disfarçado): "Vou morrer!", grita. Em seguida, nos é apresentada sua imagem: um homem completamente ensangüentado. Está no banco de um carro dirigido por Mr. White, que segura sua mão e o tenta consolar, berrando com ele.

Aos 10 minutos do filme, os dois chegam a um depósito onde acontece a maior parte do filme. Durante quatro minutos, Tarantino nos revela a relação que se estabeleceu entre os dois. Há uma ternura em seus gestos e vozes. Ao mesmo tempo, fica claro que são homens "fora-da-lei". A cena relativamente longa e o fluxo incessante do sangue do homem ferido nos indicam que não está para ocorrer um salvamento genial, não devemos esperar uma saída heróica.

Aos 14', entra Mr. Pink, agitado, nervoso, levantando já a hipótese de uma traição. Ele e Mr. White vão até o banheiro, onde discutem e se arrumam em um ambiente iluminado, amplo e limpo. A tomada é em profundidade. A câmera se aproxima de novo quando acendem o cigarro.

Há um contraste entre a situação tensa inicial e esta então apresentada: a amplitude deste espaço — reforçada pela tomada em profundidade — e a situação de “limpeza” — há água para lavar o rosto, pente para o cabelo — fornecem uma pausa aos personagens e a nós, espectadores.

Aos 20’, acontece o primeiro *flashback*: é a narração imagética da fuga de Mr. Pink. É ele o narrador. Vemos uma perseguição policial, troca de tiros. Ele rouba um carro para fugir. Tudo acontece rápido, como sua fala. A cena tem pouco mais de um minuto. De volta ao banheiro, o diálogo: Mr. Pink: Matei tiras. Matou alguém?

Mr. White: Alguns tiras.

Mr. Pink: Não matou gente?

Mr. White: Só tiras.

Através deste primeiro *flashback* sabemos que houve algo, uma perseguição, tiros, mortes, além de tomarmos contato com o tipo de relação que há entre os protagonistas, a polícia e a violência: profissional. Mas, o sabemos através do olhar de Mr. Pink, um homem de fala rápida e expressão nervosa. E assim é sua descrição. Entre as imagens do *flashback*, não constavam as caras dos policiais mortos, nem a cena do assalto. Não nos são dados subsídios para “julgar” os gângsters. Não é proposta uma identificação com um grupo ou outro, policiais ou bandidos. Esta estrutura narrativa antimaniquista será reforçada em todo o filme.

O segundo *flashback* é de Mr. White. Sendo ele o narrador, é interessante notar a relação que se estabelece entre o gângster e Joe, o chefe. Joe é sempre mostrado pela câmera de baixo para cima, o que enfatiza a hierarquia dada. Mr. White conhece a ordem a ser seguida. Seu *flashback* introduz alguns elementos-clichês do cinema de gângsters: a iluminação à meia-luz e o uísque traduzem intimidade, confiança, amizade masculina e um certo *glamour* da profissão.

Após o *flashback*, aproxima-se o momento de uma revelação. Mr. Pink fala sem parar, mas a câmera está fixa em Mr. White. Lentamente, aproxima-se em zoom de seu rosto. Mr. White confessa então que contou seu nome a Mr. Orange (o ferido). A omissão do nome era a regra número um da quadrilha. Daí os apelidos “coloridos”. No entanto, em um momento de proximidade — entre os homens, entre um deles e a morte — a regra é subvertida. O movimento da câmera — que aproxima-se em zoom do rosto

do “confessor” — denuncia profundidade subjetiva, e será utilizado em outros momentos com o mesmo fim.

Mas a confissão é apenas o início da discussão entre os dois gângsters, que culmina com a dupla ameaça de assassinato. Cada um mantém o outro sob a mira de seu revólver. No auge da tensão, a câmera afasta-se lentamente para encontrar, a alguns metros, Mr. Blonde, a frieza em pessoa: sua voz rouca, e sua figura — coca-cola na mão, óculos escuros — interrompem, por segundos, o clima de tensão que estava dado.

Uma troca nervosa de perguntas também é interrompida quando Mr. Blonde leva os outros dois homens para fora do depósito, onde mostra a eles, no bagageiro de seu carro, um policial preso. Antes de nos revelar o “conteúdo” do bagageiro, a câmera nos revela os sorrisos dos gângsters, num misto de alívio, sadismo e felicidade.

A narrativa é mais uma vez interrompida com um *flashback*. Agora, o narrador é Mr. Blonde. Mais longo que os primeiros (dura oito minutos), este nos revela a intimidade de Mr. Blonde com Eddie, um dos gângsters, filho de Joe, mas a mesma relação de respeito e inferioridade para com o chefe (a câmera continua “olhando-o” de baixo para cima). A história de Mr. Blonde, que acabara de sair da cadeia, cumprindo uma condenação por um crime mandado por Joe, introduz outra relação valorizada no universo dos personagens: a fidelidade.

De volta para o tempo narrativo central, ouvimos a voz do locutor de programa de rádio do início do filme. “Nice Guy” Eddie é mostrado no carro, ao telefone. O som do rock aumenta e, aos 45 minutos, a câmera revela os três, Mr. Blonde, Mr. White e Mr. Pink entrando no depósito, chutando o policial. A cena corta diversas vezes para o carro com Eddie. A trilha sonora e a montagem da cena — uma das poucas em que o plano seqüência é interrompido com a introdução de externas do carro em movimento — mudam o ritmo que se impunha até então. De certa forma, a mudança rítmica confere uma espécie de alívio à narrativa, que se sobrepõe à crueldade e violência da situação do policial sendo golpeado. O filme ganha em agilidade ao mesmo tempo em que se supera em violência. O que quer o cineasta? Nos fazer simpáticos à violência? Talvez uma outra declaração sua responda à pergunta: “Eu amo misturar as emoções, que o público possa rir e em seguida ficar assustado para em seguida rir de novo... E

sobretudo que ele se interrogue sobre suas reações” (PARRA & ALLOUCH, 1994; trad. minha).

A frase ilustra um dos pontos centrais da narrativa de Tarantino. Na maioria dos filmes policiais ou de ação violenta, somos levados a tal nível de tensão e torcida pelo “mocinho” que, no momento das mortes violentas (dos bandidos), atingimos uma espécie de catarse, alívio prazeroso. Já nos filmes do cineasta, nos sentimos acuados, tensos. Mas a violência não alivia esta tensão. Ao contrário, os momentos de distensão são seguidos de mais violência. A risada ainda ecoa quando somos bombardeados com outro ato de crueldade. Ao contrário de catarse, incômodo.

De volta: Eddie entra no depósito e sai com Mr. White e Mr. Pink. Ficam sós Mr. Blonde (o “cool”), Mr. Orange (o policial disfarçado) e o refém. “Enfim sós”, diz Mr. Blonde. O gângster liga o rádio no programa *K-Billy Super Sound of 70’s* e, dançando, inicia a tortura do policial. A câmera acompanha a dança do gângster, interrompida, às vezes, por *closes* do rosto ensangüentado e amordaçado do policial, em desespero. Tensão e leveza são sobrepostas. Mr. Blonde corta o rosto do policial com uma lâmina. A câmera se desloca para a esquerda. Ouvimos gritos. Mr. Blonde entra em quadro com a orelha do policial. “Foi tão bom para você quanto para mim”, pergunta à orelha...

Mr. Blonde sai do esconderijo, vai até o carro, pega um galão de combustível. O ambiente externo é calmo, a trilha sonora é substituída por vozes da vizinhança. De volta ao depósito, vai dançando em direção do policial. A música volta para acompanhá-lo. Molha-o com a gasolina, tira sua mordaga. O policial suplica que pare. A música pára, Mr. Blonde acende o isqueiro. Vai queimá-lo — supomos —, quando é acertado por três tiros. A câmera mostra então Mr. Orange, ensangüentado, atirando.

A câmera faz um movimento circular, mostra Mr. Blonde caindo, ao fundo, se aproxima em *close* do policial, quase queimado vivo, sem orelha e tentando dizer algo. Uma hora de filme e parece termos chegado ao momento de maior tensão e, talvez, de resolução desta com a morte de Mr. Blonde. Os sobreviventes se identificam como policiais e vamos então ao *flashback* de Mr. Orange, o policial disfarçado. Longa, com 23 minutos, esta

parece ser a história que elucida as demais, já que identifica o traidor, o responsável pela situação.

Será Mr. Orange o herói do filme? Embora desconfiemos que não, só o saberemos depois. Então, vamos à história. Mr. Orange é um policial que consegue infiltrar-se na quadrilha. Assistimo-lo treinando a representação de uma história que convencerá os bandidos ser ele um deles. Conhecemos seu apartamento, pequeno, sem muitos móveis, mas com um crucifixo em néon e um pôster do Surfista Prateado. É através de Mr. Orange que saberemos como foi planejado o crime, que entenderemos melhor a personalidade do chefe e o clima do grupo, sempre tenso (ou seria a sua impressão do clima, já que é um intruso no universo).

Vemos aqui os minutos anteriores ao crime e, em seguida, a fuga, quando, em um tiroteio, ele, um policial disfarçado, presencia Mr. White atirar contra vários policiais, matando-os. Em uma cena muito rápida, vemos os policiais gritando, enquanto seus corpos “pulam”, perfurados por balas. Um primeiro plano mostra a expressão de sofrimento de Mr. Orange. Sons de sirenes e helicópteros. Os dois, Mr. Orange e Mr. White, param um carro para roubá-lo, mas a motorista, uma mulher, atira em Mr. Orange, que retribui o tiro, matando-a. A câmera mostra então Mr. Orange atônito. Ele é ajudado por Mr. White. A cena que segue é a mesma do início do filme, com Mr. Orange, ensanguentado, gritando no carro.

Sob o olhar do narrador-Orange, a morte é mostrada com pesar: ele sofre a morte dos policiais, sofre a morte da mulher (uma civil, não criminosa). No entanto, a mesma reação não nos é mostrada quando da morte de Mr. Blonde. Na lógica do policial, apenas a morte de seus iguais e de civis inocentes é sentida.

Cabe ainda notar que, nesta cena, ao contrário daquela da tortura, a ação violenta é explicitada na tela. O realismo ultraviolento das balas perfurando o policial assusta mais que o ato não-mostrado da orelha sendo cortada? Acredito que não. Saturado pelas imagens midiáticas da violência, nosso olhar já não é agredido por estas. Parecemos estar estranhamente indiferentes.

Passados quase 90 minutos do filme, termina o *flashback* e volta-se para o depósito. Entra Eddie, pedindo explicações sobre a morte de Mr. Blonde, que já sabemos, era seu amigo. Mr. Orange diz que ele iria matar o

policial, matá-lo e que, em seguida, fugiria com as jóias. Eddie não acredita. Sem pestanejar, mata com um tiro o policial, deixando claro para todos a irrelevância deste. A cena continua em profundidade de campo, mostrando várias ações ao mesmo tempo.

Em primeiro plano, o policial morto; atrás, Eddie; mais atrás, Mr. Orange caído; e, circulando, Mr. Pink, que faz ainda mais uma brincadeira com a orelha. Vemos, em *close*, Mr. Orange ensangüentado. Em seguida, um plano de Eddie, de baixo para cima (a mesma posição de câmera usada para mostrar a relação de poder de Joe, em suas conversas com os gângsters que contratava). Mr. White está ao lado de Mr. Orange, acariciando-o. Eddie fala de sua relação com Mr. Blonde, o morto. Ao fundo, vemos chegar Joe. Mr. White defende Mr. Orange, que, segundo Joe, seria o provável delator.

A 1h30', a tensão chega ao ponto máximo. Joe aponta a arma para Mr. Orange, Mr. White mira Joe, Eddie mira Mr. White e Mr. Pink tenta acalmá-los, lembrando o profissionalismo. Um plano em profundidade mostra os três gângsters se ameaçando — um mira o outro, como na cena anterior entre Mr. White e Mr. Pink. Mr. Orange está no chão. Eddie grita com Mr. White e, em seguida, ouvimos os tiros. No plano geral, sem um destaque especial, vemos Mr. Pink saindo com a mala. Um *travelling* mostra os corpos caídos. Ouvimos os grunhidos de Mr. White (que não morreu) e Mr. Orange. Se abraçam. Sirenes policiais ao fundo. Mr. Orange, enfim, diz: "Desculpe, Larry. Eu sou um tira. Lamento".

A câmera, imóvel, mostra Larry (o nome real de Mr. White) ainda acariciando o rosto de Mr. Orange, enquanto solta um grunhido. Então, Larry levanta a arma e a aproxima do rosto de Mr. Orange. *Close* lento. Ouvimos tiros distantes. Vozes de policiais ordenam que Larry largue a arma. A câmera não mostra os policiais, mas aproxima-se de Larry, em um *close* de seu rosto, que sofre. Ele atira (apenas ouvimos, a imagem na tela é a de seu rosto). Ouvimos então uma rajada de balas e o corpo de Larry, que estava em quadro, sai de quadro, ao cair para trás. Fica uma imagem desfocada da parede.

Créditos de encerramento, com música.

Pulp fiction - Tempo de violência (Pulp fiction, Quentin Tarantino, EUA, 1994)

Observações a partir da análise do roteiro

A análise *Pulp Fiction*, segundo filme de Tarantino, foi realizada principalmente a partir de seu roteiro. Quando se aborda um roteiro após ter assistido ao filme é inevitável lembrar das cenas, associar os personagens aos atores que os interpretam. A imagem será sempre a referência. No entanto, a força dos diálogos e a descrição de cenários e até figurinos detalhada por Tarantino é até mais evidenciada no material escrito. Diferentemente do cinema, o livro nos permite retornos e com isso é possível a construção e desconstrução da história, a montagem do quebra-cabeça, a busca da interpretação.

Em *Pulp Fiction*, três histórias, que se cruzam, são contadas. A numeração das cenas é a apresentada por Tarantino (1995) no roteiro impresso.

Abertura - Cena 1

A primeira história é a de um casal de assaltantes que planeja mudanças no rumo de suas vidas. Vão começar a assaltar lanchonetes. A discussão e a decisão se passam dentro de uma lanchonete, como na abertura de *Reservoir dogs*. A cena termina com o início do assalto.

Créditos

Cenas 2 a 8

A segunda história é a de uma dupla de gângsters — um branco, Vincent, e um negro, Jules — que vai a um apartamento acertar contas, o que significa assassinar alguns rapazes. Eles teriam tentado enganar Marcellus, o chefe da quadrilha.

Cenas 9 a 12

A terceira história que nos é apresentada é a de um lutador, Butch, que faz um trato com Marcellus: perder uma luta.

A história 2 se encontra com a 3 já no início do filme, quando Butch cruza com Vincent, que está no local para combinar com o chefe (Marcellus) um encontro com a mulher deste (Mia).

Cenas 13 e 14

Vincent compra e consome heroína na casa de um traficante.

Cenas 15 a 32

Encontro de Vincent e Mia, que inclui ida a uma lanchonete com cenário *pop*, retorno à casa de Mia e Marcellus, onde ela acaba cheirando, pensando ser cocaína, a heroína que encontra no casaco de Vincent. Ele a leva à casa do traficante, para aplicar uma injeção de adrenalina no seu coração.

Cenas 33 a 68

História de Butch. O lutador ganha a luta — cuja derrota estava combinada — e tem que fugir de Marcellus. Ao voltar ao seu apartamento para buscar um relógio de estimação herdado do pai, acaba matando Vincent. Na rua, encontra Marcellus. Fugindo deste, entra em uma loja na qual, junto com Marcellus, acaba sendo capturado por dois torturadores. O chefão é então torturado e violentado pelos sádicos. Butch consegue fugir, salva Marcellus, e é perdoado por este. No fim, vai embora com sua namorada.

Cenas 69 a 93

Retornamos à cena do apartamento no qual Vincent e Jules matam os rapazes. Após o “serviço”, discutem no carro e, acidentalmente, Vincent mata um garoto que estava no banco de trás. Na casa de um amigo de Jules, fazem uma limpeza no carro, com a ajuda de um especialista, Wolf. Vão tomar o café da manhã na lanchonete na qual está o casal de assaltantes do início do filme. A cena inicial se repete e continua. O casal tenta levar a mala de Jules, que havia sido recuperada na cena do assassinato dos garotos no apartamento. Jules os impede, faz um longo sermão com conteúdo religioso, dá a eles sua carteira e deixa que fujam.

Fim

A ordem temporal dos fatos seria:

- 1- Vincent e Jules fazem "o serviço" no apartamento: pegam uma mala e matam os garotos que teriam tentado enganar Marcellus
- 2- Vão à casa de Jimmie, o amigo de Jules, limpam o carro com a ajuda de Wolf, despejam-no no Ferro Velho e vão ao café
- 3- Defrontam-se com o casal de assaltantes
- 4- Vincent vai ao encontro de Marcellus e cruza com Butch, que teria ido receber uma grana para perder a luta
- 5- Vincent compra droga, vai à casa de Marcellus, pega Mia, vão à lanchonete. Na volta, acontece a overdose. Vão à casa do traficante, injetam a adrenalina, voltam à casa de Mia e Marcellus
- 6- Acontece a luta, Butch ganha. Encontra a namorada em um motel. Dorme
- 7- No dia seguinte, vai buscar o relógio no seu apartamento. Mata Vincent, que estava lá para matá-lo. Sai, encontra Marcellus. Na perseguição, são pegos pelos torturadores. Butch salva Marcellus, é perdoado, foge com a namorada

Ordem do filme:

- 3 - com foco nos assaltantes
- 1 - foco nos gângsters
- 4 - foco em Butch e, depois, em Vincent
- 5 - foco em Vincent e Mia
- 6 e 7 - foco em Butch e também fim de sua história
- 1 - foco no quarto homem, que estava no banheiro e depois em Jules e Vincent
- 2 - foco nos gângsters
- 3 - foco principalmente em Jules

* * *

A desordem temporal da narrativa, associada à ausência de uma consciência central, é um dos principais diferenciais de *Pulp fiction*. Segundo Pommer (1997), o filme revela-se menos uma obra sobre o cotidiano violento de gângsters americanos, e mais uma obra sobre o ato de narrar:

“O próprio título — *pulp fiction* — constitui uma explícita referência ao caráter escrito do material diegético⁶³. E esse aparente desdém manifesto com relação ao material diegético é também um comentário irônico acerca do precário poder do discurso”, afirma. O filme, que tem como objeto não os fatos em si, mas o próprio cinema e literatura policial, aproxima-se da metalinguagem, da reflexividade. A ironia que perpassa várias cenas tem como alvos a tradição cinematográfica, o espectador e a própria sociedade americana.

* * *

Em uma cena antológica, os dois gângsters que protagonizam uma das histórias discutem o tratamento dado a drogas e hambúrgueres na Europa. Vincent acabara de voltar de uma longa estadia em Amsterdã e discute com Jules a legislação da capital holandesa com relação ao porte de drogas e os nomes europeus dos sanduíches do *Mc Donald's*. Como na abertura de *Cães de aluguel*, Tarantino introduz ironicamente seu comentário sobre a sociedade norte-americana. Neste caso, sobre seu etnocentrismo, expresso no relato de viagem que destaca, dentre as especificidades européias, sua “leitura” do ícone do consumo norte-americano.

É interessante notar que esta conversa introduz um dos momentos mais violentos do filme. Assim, o comumente cotidiano — conversas banais sobre hambúrgueres, ou massagens — e o supostamente extraordinário — o assassinato — trocam constantemente de lugar. A eles, é atribuída igual relevância. Esta situação nos coloca frente à terrível condição de ter que optar entre o riso e o constrangimento. E, eventualmente, refletir sobre isso.

* * *

A *overdose* de Mia também é apresentada nesta gangorra entre tensão e humor. É horrível vê-la sangrando, morrendo. É “real” o desespero de Vincent. Mas, a cena seguinte rompe qualquer tensão: é completamente cômica a situação — apesar de aflitiva, para alguns. Vincent e o traficante ficam procurando um manual de instruções para saber como dar uma injeção de adrenalina em alguém que sofre uma *overdose*. Sem encontrar o

⁶³ *Pulp fiction* designa um tipo de literatura policial, popular e freqüentemente sensacionalista, impressa em papel grosseiro, sem acabamento [nota da autora].

livro, decidem marcar com uma caneta tipo "Piloto" um alvo no peito de Mia. Contam de um a três e fincam a injeção como uma estaca em seu coração. Ela, subitamente, pula e acorda, com olhos esbugalhados e maquiagem em estado lastimável. É absurdo, é desenho animado.

* * *

Em outra cena, o terror é relativizado com o ridículo, cômico. Uma loja de penhores revela-se cenário de atuação de dois maníacos sexuais. Por mais chocante que seja a situação da violência sexual sofrida por Marcellus, todo o aparato sadomasoquista e a situação de submissão de um brutamontes a dois magrelas aparentemente pacatos beiram o ridículo. A violência é modificada pelo cômico, fruto do grotesco da cena, e, no entanto, não deixa de incomodar.

* * *

Na segunda vez em que a narrativa passa pelo momento dos assassinatos no apartamento, o clima de tensão em virtude das mortes violentas é descarregado com uma discussão absurda proposta por Jules: eles teriam sido salvos da rajada de tiros por um milagre.

* * *

Em um outro assassinato, desta vez no carro, não é a morte que importa a nossos heróis, mas, como limpar aquela bagunça, os pedaços de cérebro grudados nos vidros e teto do carro. Somos levados a seguir o raciocínio absurdo dos protagonistas, envolvidíssimos com um "plano" de limpeza. Na cena da "limpeza", surge o próprio Tarantino, no papel de um homem de classe média, amigo de Jules, que, ao receber a visita inesperada, preocupa-se com a possível chegada da mulher, que deve ocorrer em questão de minutos, não com a situação. A comicidade estoura no absurdo dos diálogos e situação, onde os protagonistas brigam por não saberem o que fazer com os "malditos miolos" que ficaram espalhados pelo carro.

3. A comunicação da violência

Saying you don't like violence in movies is like saying you don't like tap-dancing sequences in movies. It's just one of the many things that movies can do. If you go to a comedy, you remember that you laughed and had a good time, as opposed to Reservoir Dogs, where you feel like you've been hit in the head with a gun butt for two hours

Quentin Tarantino⁶⁴

O cinema dos anos 90 é o da *crueledade irônica*

Jean-Claude Bernardet

A comunicação da violência não é exclusividade do cinema contemporâneo. Em diferentes momentos de sua história, a indústria cinematográfica elegeu como motivo da representação o crime violento, sobretudo se nos referirmos à violência física, *tátil*, expressa em homicídios, roubos, agressões físicas, estupros etc. A tradição violenta do cinema norte-americano, que se expressa nos *westerns* e policiais, passando pelo cinema de catástrofes naturais e sobrenaturais, por sua vez, bebe na própria literatura anglo-saxônica. Esta elege o terror e a crueldade como temas centrais desde meados do século XVIII⁶⁵. Nesta época surgem os primeiros romances góticos, caracterizados sobretudo pela presença de um forte elemento sobrenatural. É interessante notar que é justamente no cinema que esta tradição literária é atualizada com mais força no século XX (CUDON, 1991:381). Em fins do século XVIII, surge outro gênero literário que tem no crime o tema central: a história de terror. Cudon atribui ao bom escritor deste gênero a capacidade de explorar os limites do que as pessoas são capazes de fazer e experimentar: a capacidade de suportar o medo, a histeria, e a loucura, por exemplo (*idem*:417).

Além da produção em língua inglesa, como aponta Cudon, há um longo caminho de encontros entre literatura e violência. Exemplifica com Seneca (século I), o profundo interesse da literatura clássica pelo sofrimento humano. Aponta o inferno como a mais potente e amedrontadora imagem construída pelos poetas e artistas em fins da Idade

⁶⁴ Em entrevista à revista *American Cinematographer* (novembro de 1992).

⁶⁵ Cudon (1991) atribui a Tobias Smollett o primeiro romance que propõe o terror e a crueldade como temas principais. Este seria *Ferdinand Count Fathom*, de 1753.

Média. Mostra como gradualmente, durante o século XVI, o inferno “move-se” do centro da terra para o interior da mente humana (inferno psicológico, subjetivo, caos da mente atormentada), citando *The tragical history of Doctor Faustus* (1588), de Christopher Marlowe e *Paradise Lost* (1667), de Milton. Este estado de “inferno” subjetivo e angústia metafísica será explorado por vários escritores dos séculos XIX e XX, como Dostoievski, Gogol e Kafka.

A relação entre o cinema norte-americano e a literatura de língua inglesa é ressaltada por Baptista. Citando autores como Edgar Allan Poe, William Faulkner e Truman Capote, o autor afirma a “forte vertente criativa” da ficção norte-americana “centrada na representação do sádico e do mórbido” (BAPTISTA, 1995:274). Também atribui estes traços à influência do romance gótico europeu dos séculos XVIII e XIX, ressaltando, entretanto, que na passagem da literatura européia à norte-americana um elemento temático foi ignorado: a relação homem-mulher. “Da ausência da relação amorosa homem-mulher surge a figura do herói individualista, do lutador obsessivo que enfrenta com singular determinação todas as adversidades para alcançar seu objetivo”, afirma (*idem, ibidem*). Esta ausência é transposta para as telas. Os exemplos do autor são suficientes: o herói solitário é o protagonista dos *westerns* aos recentes filmes de ação estrelados por Schwarzenegger.

Ainda segundo Baptista, é ao redor deste herói solitário que serão construídos temas característicos da ficção americana como “a amizade masculina e a exclusão da mulher; a visão da sociedade como fonte de corrupção moral e a nostalgia por um estado selvagem rousseauiano; o desafio da fronteira e o enfrentamento entre a natureza selvagem e o indivíduo solitário” (*idem*:275). Entender este personagem é fundamental para compreender o lugar da própria violência no cinema norte-americano.

A violência — primeiro contra o herói, depois do herói — é um tópico que perpassa todos estes temas, identificada como parte essencial da cultura americana. (*idem, ibidem*)

Talvez “o” gênero cinematográfico norte-americano a elaborar este paradigma tenha sido o *western*. Lovell (1976) demonstra a estreita relação entre este gênero e o movimento de afirmação da própria identidade norte-

americana. O *western* começa a firmar-se enquanto gênero no cinema no início dos anos 20, quando as grandes ondas de imigração para os Estados Unidos impuseram a necessidade do país estabelecer sua própria identidade. E a conquista do Oeste no século XIX era uma das principais referências históricas dos norte-americanos. Mas, segundo Lovell, o primeiro desenvolvimento importante do Western tem vez no fim dos anos 20 e início dos anos 30, em decorrência da depressão. Os Estados Unidos passavam por outra crise de identidade nacional, para a qual o cinema respondia com um tom mais realista, menos "mítico" em seus *westerns*. "A América agora não é apenas a visão idealista dos imigrantes, mas uma visão prática, apropriada a membros de uma sociedade industrial madura" (*idem*:166; trad. minha). O autor considera o *western* dos anos 50 menos inocente, otimista; mais sofisticado. Mostra que, mais do que nunca, a violência é o tema obsessivo dos cineastas: a violência que eles acreditavam ter sido o principal argumento dos conquistadores do Novo Mundo. Mas ressalta que, se eles colocavam questões sobre a violência, estavam ao mesmo tempo colocando questões sobre a América. Esta afirmação conduz para a percepção do caráter alegórico deste cinema, que apropria-se da violência da conquista do Oeste para falar de uma situação contemporânea, de forma crítica.

O cinema de gângsters, outra forte tradição norte-americana, também é pensado de forma alegórica em um artigo clássico de Washow (1974). Para o autor, que escreve em 1948 a respeito do cinema de gângsters dos anos 30, a importância deste gênero e a intensidade de seu impacto estético e emocional não pode ser medida em termos do lugar do gângster em si ou da importância do crime na vida americana. "A maioria dos americanos nunca viu um gângster". "O que importa é que a experiência do gângster *como uma experiência artística* é universal ao americanos" (*idem*:130; itálicos do autor, trad. minha).

the gangster speaks for us, expressing that part of the American psyche which rejects the qualities and the demands of modern life, which rejects "Americanism" itself (idem, ibidem)⁶⁶.

⁶⁶ "O gângster fala por nós, expressando aquela parte da psique americana que rejeita as qualidades e necessidades da vida moderna, que rejeita o próprio "americanismo" (trad. minha).

Lovell (*op.cit.*) alertava para o fato do cinema de gângster transpor para a cidade temas desenvolvidos nos terrenos insólitos do *western*⁶⁷. Washow afirma que o gângster é a própria expressão da cidade. Mas não necessariamente da cidade real. “A cidade real, pode-se dizer, produz apenas criminosos; a cidade imaginária produz o gângster: ele é o que nós queremos ser e o que nós tememos nos tornar” (WASHOW:131; trad. minha).

Clarens (1997), atento à história dos “*crime movies*” norte-americanos — outra denominação para os filmes de gângsters —, analisa o caráter lucrativo da violência. É a ela — e ao sexo — que a indústria cinematográfica apela no momento em que enfrentava uma grande perda de espectadores para a televisão. Em 1966, decidiu-se que o cinema deixaria de lado o Código de Produção, espécie de censura vigente desde 1934, permitindo-se tratar de temas chocantes e controversos, além de liberar um vocabulário blasfemo e até mesmo a nudez, quando justificada pelo roteiro. Até então, regia o cinema norte-americano uma série de restrições à exploração do sexo e da violência: as mortes deviam ser “rápidas, sem estrebuchamento, pouco sangue, feridas ocultas, sem gritos traumatizantes e *closes* reveladores” (NAZÁRIO, 1987:8). A derrubada do Código de Produção foi a tentativa de trazer o público adulto de volta aos cinemas. Os autores concordam que em decorrência desta nova postura começa, em fins dos anos 60, a era mais violenta no cinema americano.

O histórico faz necessária a questão: dada a estreita ligação entre cinema, literatura e violência, qual é a novidade na representação da violência na produção cinematográfica recente? Qual a especificidade da comunicação da violência? Quais são os elementos narrativos, imagéticos e simbólicos que fazem de alguns filmes violentos lançados nos últimos anos o centro das atenções de público e crítica? Se a violência quase sempre foi empregada de forma alegórica, ou metafórica, do que falam as imagens-violência do cinema contemporâneo?

⁶⁷ Além do aspecto alegórico, Lovell destaca elementos estruturais deste cinema que acabarão sendo transpostos para o cenário urbano no cinema de gângsters: por um lado, a reprodução da estrutura da literatura popular do século XIX com a heroína virginal, o herói virtuoso e o vilão perverso que ameaça a heroína; por outro lado, a ação composta de violência e crimes, apropriados a um lugar como o Oeste americano no século XIX, ou as cidades do século XX.

Apresento a seguir uma *montagem* feita com *fragmentos* de algumas das obras analisadas. Inspiram esta proposta narrativa as possibilidades — discutidas anteriormente através de Eisenstein e Benjamin — da criação de um novo conceito a partir da *justaposição* de fragmentos retirados de seus contextos originais e, sobretudo, da inclusão do leitor/espectador no processo criativo, permitindo-lhe passar pela trilha por mim percorrida no exercício da interpretação.

Montagem

Em um depósito, um homem mantém um policial amarrado a uma cadeira. Adverte que não quer torturá-lo por informações, mas porque é divertido poder torturar um “tira”. O homem, muito tranqüilo, amordaça o policial, ameaça matá-lo com um tiro, mas liga o rádio em um programa que toca rock dos anos 70 e, dançando, continua a torturá-lo. O rosto do policial está sangrando. A música, alta, toma conta do local. Os grunhidos do policial amordaçado acompanham a música. O homem corta o rosto do “tira” com uma navalha. A câmera se desloca para a esquerda, “repousa” sobre o fundo dos depósitos. O movimento de câmera retira a ação de nosso alcance visual. Ela só é indicada através de sons: os gritos do policial intensificam-se. Então, o homem entra em cena segurando a orelha de sua vítima. “Foi tão bom para você quanto para mim?”, pergunta à orelha.

* * *

Um homem, no banco de passageiro de um carro, empunha a arma com a mesma naturalidade com a qual seguraria um cigarro ou um sanduíche. Dispara-a, em meio a uma frase. Sangue no vidro traseiro. Sangue no rosto do assassino. Ele e o motorista discutem. O primeiro afirma ter atirado por acidente. O motorista fica louco com a idéia de tráfegar à luz do dia com um carro ensangüentado. Não vemos mais o morto.

(minutos depois)

O que atirou está agora no carro limpando o vidro dianteiro. O que dirigia está atrás limpando o banco e vidros ensangüentados com o que identificam como “pedaços de cérebro”. Discutem a situação.

* * *

Uma perseguição policial a uma dupla de seqüestradores assassinos está chegando ao fim. A delegada, que está grávida de sete meses, descobre o esconderijo e dirige-se ao local onde encontra-se um dos bandidos. De longe, observa-o mexendo em uma máquina de onde jorra um líquido vermelho sobre a branca neve, cenário predominante no filme. O som da máquina é acrescido de uma nota grave. Essa massa sonora ambienta a tensão da seqüência. A expressão da delegada de incompreensão é substituída pela de horror, susto. A câmera revela o seqüestrador empurrando uma perna para dentro de uma máquina de triturar lenha. A delegada grita: "Polícia". Mas o homem não a ouve e a imagem o mostra insistindo em seu esforço em enfiar a perna máquina adentro. A música é mais tensa, mas a situação é absurda. O pé vestido em meias resiste à máquina. O homem, grande e abobalhado, demora para entender a situação. A delegada grávida aponta para a estrelinha (insígnia) de seu chapéu. O homem joga nela o pau com o qual empurrava o pé para dentro do moedor e sai correndo. Ela atira. Ele cai, ferido na perna. Um plano à distância mostra a delegada indo em direção ao homem caído no chão. O resto é branco.

Desmontagem

As seqüências escolhidas fazem parte de alguns dos principais filmes de temática violenta produzidos na década de 90. A primeira seqüência integra o filme de estréia de Quentin Tarantino, *Cães de aluguel*. Feito com orçamento baixíssimo, mesmo para os padrões do cinema independente norte-americano, impulsionou a carreira deste cineasta. Com seu segundo filme, *Pulp fiction*, Tarantino já se tornava sinônimo de um estilo: "tarantinismo", por exemplo, definia um maneirismo associado à representação de cotidianos violentos, envolvendo "gângsters etc."; "tarantinização" designava um movimento de assimilação por parte de outros diretores de temas e estética cunhados pelo jovem cineasta. O trabalho do diretor tornou-se referência nas discussões a respeito do cinema contemporâneo, sobretudo no quesito "violência". São deste segundo filme as outras duas seqüências selecionadas. Já o último fragmento faz parte de *Fargo*, de Joel Coen, outro cineasta da turma dos

chamados “independentes” norte-americanos — porque fazem seus filmes fora da estrutura dos grandes estúdios. Em geral, estas obras chamaram a atenção de público e crítica, sendo que as duas últimas chegaram a receber a premiação máxima no mais conhecido festival europeu, o de Cannes⁶⁸.

As seqüências selecionadas apontam para elementos narrativos e imagéticos que diferenciam este cinema em sua representação da violência. Nelas, há uma estrutura recorrente. A ação violenta é seguida de uma espécie de piada. Esta tem como mote, geralmente, uma brincadeira com partes/restos do corpo humano. O limite entre o choque e o riso torna-se muito tênue. Aliás, a reação mais comum das platéias dos cinemas nos quais assisti a estes filmes foi a risada. Certamente, entender o sentido desta reação fazia-se necessário. A risada me incomodava. Sobretudo ao acompanhar cenas violentas e, para mim, repugnantes e difíceis.

o riso

O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da idéia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se libera.

Charles Baudelaire - *Da essência do riso*

Em “De que riem os índios?”, Clastres (1990:90-1) alerta para o risco corrido pelos antropólogos que tendem a levar os mitos dos povos indígenas muito “a sério”, esquecendo um traço comum a muitos deles: seu humor. Para o autor, “um mito pode *ao mesmo tempo* falar de coisas graves e fazer rir aqueles que os escutam”. Uma “intensa impressão de cômico” desenvolvida em alguns mitos associada ao “senso agudo do ridículo” dos índios os fariam “caçar de seus próprios temores” em “momentos de distensão”. Após reproduzir textualmente dois mitos dos índios chulupi, do Chaco paraguaio, Clastres os desconstrói buscando neles exatamente *o que* diverte os índios e *o que* eles narram além do cômico.

⁶⁸ *Pulp fiction* recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1994, além do Oscar e o Globo de Ouro de Melhor Roteiro Original. Joel Coen, de *Fargo*, recebeu pelo filme, em 1996, o prêmio de melhor diretor em Cannes.

Clastres nota que nos dois mitos descritos se caçoou justamente de dois tipos de seres — xamã e jaguar — que, longe de serem personagens cômicos, são perigosos, “capazes de inspirar o medo, o respeito, o ódio, mas nunca certamente a vontade de rir” (*idem*:100). Então, pergunta-se como resolver a contradição entre o imaginário do mito e o real da vida cotidiana. Para o autor,

*os chulupi fazem ao nível do mito aquilo que lhes é proibido ao nível do real. Não se ri dos xamãs reais ou dos jaguares reais, pois eles não são nada risíveis. Trata-se pois, para os índios, de colocar em questão, de desmistificar a seus próprios olhos o medo e o respeito que lhes inspiram jaguares e xamãs. Esse questionamento pode operar-se de duas maneiras: seja realmente, e mata-se então o xamã julgado muito perigoso ou o jaguar encontrado na floresta; seja simbolicamente, pelo riso, e o mito (desde então instrumento de desmistificação) inventa uma variedade de xamãs e de jaguares tais que se possa caçar deles, já que são despojados de seus atributos reais para serem transformados em idiotas da aldeia. (*idem*:101; itálicos do autor)*

Clastres identifica assim a função “catártica” do mito: ele libera a obsessão de rir daquilo que se teme. “Ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade” (*idem*:102).

A analogia com os filmes é irresistível. Por um lado, a afirmação nos remete à questão do riso diante do corpo agredido, mutilado. O corpo — e a defesa de sua integridade — tem um lugar central nas sociedades ocidentais. Na realidade cotidiana são poucos os momentos em que uma agressão física é admissível, e ainda menos numerosos aqueles em que ela seria risível — excetuadas algumas situações de sadismo individual ou coletivo⁶⁹. Mas, nos filmes apresentados, rimos da mutilação de uma orelha, da explosão de um cérebro e da trituração de uma perna. Estamos, também no plano da linguagem, rindo do que tememos.

Anteriormente, havia apontado a qualidade dos filmes de registrar mitos e mitificar representações. Clastres afirma outra característica dos mitos, que estendo aos filmes: a capacidade de desmistificação. É curioso

⁶⁹ Do qual o “trote” aos calouros que ingressam na universidade, os linchamentos e o ato de queimar um índio “por diversão” são alguns exemplos.

que, mesmo assaltados cotidianamente por imagens da violência urbana, registradas em flagrantes de câmeras de TV, câmeras de agências bancárias, câmeras de elevadores de edifícios, e veiculadas em rede nacional, sejamos ainda capazes de rir da violência, ao menos da violência segura da ficção. No cinema, rimos de nossos próprios medos, de certa forma, desmistificando-os.

Mas para entender *o que* diverte os espectadores contemporâneos e *o que* os filmes narram “além do cômico” é preciso neles mergulhar. A análise inicial da obra — filmes e roteiros⁷⁰ — de Quentin Tarantino revelou algumas características de suas imagens da violência. Em termos narrativos, os filmes de Tarantino afastam-se do modelo dos *westerns* e policiais clássicos, que têm como estrutura a violência inicial sofrida pelo herói — ou alguém a ele ligado — seguida pela violência do herói — que é vingativa, “justa” e catártica. Nos seus filmes, os protagonistas têm a violência como profissão. A ação violenta é prática cotidiana. Contrariamente ao modelo narrativo heróico e maniqueísta, no qual a violência é justificada quando empregada pelo agente do Bem (herói, policial, inocente) contra a força do Mal (vilão, criminoso, monstro, psicopata), nos filmes de Tarantino não há os “dois lados da moeda”. São quase inexistentes os não-gângsters, não nos é proposta uma clara distinção entre heróis e vilões. Como nota Baptista,

Os heróis clássicos desapareceram, os personagens que funcionavam como referências morais estão em agonia (policiais, advogados). (...) já não há mais espaço para os detetives honestos (...). Agora, o corpo policial é visto como foco de corrupção e violência estatal, associado frequentemente ao crime. (*op.cit.*:275)

De fato, nos filmes de Tarantino, é explorada a ausência ou a inversão de referenciais morais e éticos. No diálogo entre Mr. White e Mr. Pink, no início de *Cães de aluguel* (— “Não matou gente?”. — “Só tiras.”), é verbalizada uma perversa noção de pessoa (e não-pessoa): retira-se a humanidade de uma categoria de indivíduos para se justificar seu extermínio cruel. Mas neste universo de desencanto, do qual se eliminou a referência que divide o mundo entre bons e maus, o diálogo soa irônico. E o alvo da ironia parece ser justamente a tradição dramatúrgica da maioria dos

⁷⁰ Além da descrição interpretativa de *Cães de aluguel* e da análise a partir do roteiro de *Pulp fiction*, analisei outros dois filmes realizados por outros cineastas a partir de roteiros de

filmes policiais e de ação norte-americanos, nos quais, com o intuito de se justificar a eliminação violenta de bandidos, criminosos ou vilões, estes são apresentados como *monstros*, seres para os quais nossos únicos sentimentos são o temor e o desejo de destruição. Ao inverter os termos (bandidos = gente; tiras = coisa), o diálogo dos personagens ironiza este dualismo maniqueísta que é estrutural no cinema violento.

Baptista afirma que o espectro moral de *Cães de aluguel* resume-se a “pequenos acordos entre um e outro personagem” (*idem*:279). No entanto, alguns valores continuam a ser respeitados. Dentre estes, o principal é provavelmente o “profissionalismo”. De fato, a violência nos filmes de Tarantino — e de certa forma em *Fargo* — é associada à atividade profissional. O lugar da violência não é o da exceção, mas o da regra. Arrisco afirmar que o resultado desta contextualização é a exposição da própria banalidade desta violência, não sua valorização.

A banalidade expressa-se também na construção das situações que resultam em assassinatos. Em *Pulp fiction*, mais de uma vez, os assassinatos são frutos de incidentes. Não são intencionais, mas conseqüências de ocorrências banais que coincidem com o fato do personagem ter uma arma na mão, o dedo no gatilho. Marvin, o garoto do banco traseiro, foi morto porque, provavelmente, Jules passou por cima de um buraco, fazendo com que a arma na mão de Vincent disparasse. Em outra cena, Vincent é morto porque uma tostadeira libera as torradas no exato momento em que Butch, o lutador a quem Vincent deveria matar, segurava a metralhadora do gângster, que encontrara na pia de sua cozinha (Vincent a deixara lá para ir ao banheiro). As cenas chegam a ser cômicas. Rimos dos assassinatos, como quem ri da pessoa que escorrega na casca da banana. Rimos da banalidade da morte. Para Pommer (1997), esta ênfase narrativa de *Pulp fiction* na coincidência, em detrimento da causalidade⁷¹, seria uma estratégia narrativa que denuncia o caráter metalingüístico e reflexivo da obra. É esta chave irônica que diferencia a violência nestes filmes. *Além do cômico* está o olhar irônico — e crítico — à insensibilidade do espectador diante da imagem da violência.

Tarantino, *Assassinos por natureza (Natural born killers)*, de Oliver Stone, e *Amor à queimadura (True romance)* de Ridley Scott.

⁷¹ Além dos exemplos por mim descritos, Pommer cita as cenas da *overdose* de Mia e da sobrevivência de Jules e Vincent a uma rajada de tiros disparados contra eles.

Os anos 90 caracterizam-se por uma hiper-representação da violência. As coberturas foto e telejornalísticas são cada vez mais explícitas. A transmissão ao vivo de um suicídio, em meados de 1993, no telejornal *Aqui Agora*, precursor do sensacionalismo “câmera na mão” da televisão brasileira, provocou inúmeras reações de telespectadores indignados (RAMOS, 1994). Já as imagens dos corpos em estado de putrefação das vítimas do chamado “maníaco do parque”, veiculadas neste ano em vários telejornais, aparentemente não chegaram a incomodar a audiência anestesiada. No cinema, a ação violenta tornou-se sinônimo de espetáculo em filmes estrelados por atores como Jean Claude Van Damme, Arnold Schwarzenegger ou Lorenzo Lamas. John Woo, um cineasta de Hong Kong que criou uma coreografia própria para a violência, a qual inspirou vários cineastas norte-americanos⁷² e o levou a ser cooptado por Hollywood, ficou mundialmente conhecido por seus massacres espetaculares protagonizados nos mais exóticos cenários, como uma casa de chá, uma igreja e até uma maternidade.

Talvez nunca tenham sido tão exploradas imagens de corpos mutilados, dilacerados, vísceras expostas, a materialidade grotesca dos restos humanos. Mas, há em alguns filmes do cenário atual uma diferença. Tomando emprestada a história das “piscadelas” de Geertz (1989:16), creio que Tarantino, Joel Coen e os demais cineastas que discutirei aqui “piscam”, como o “terceiro garoto”, “para divertir maliciosamente seus companheiros”. Assim, suas *imagens-violência* estariam mais próximas da “imitação” — “propositada, grosseira, óbvia” — de imagens veiculadas no próprio meio, *citadas* com o intuito da provocação. De fato, não há consenso sobre as obras em questão. Muitos não as consideram menos banalizantes que aquelas a que supostamente estariam ironizando. Mas, sem dúvida, estes filmes primam pela capacidade de provocar a discussão sobre a violência fílmica, e com ela suscitam a reflexão acerca da relação do espectador com o espetáculo violento.

Adentremos o que considero a peculiaridade das *imagens-violência* dos filmes que selecionei. Em *Cães de aluguel*, dois detalhes introduzem o estranhamento na cena da tortura. O primeiro é a música: um rock dos

⁷² Tarantino chegou a ser acusado de plagiar, em *Cães de aluguel*, um trabalho de Woo, copiando marcações de cena e trechos do enredo do mesmo.

anos 70 serve como trilha sonora à ação do torturador, que dança durante a ação violenta. O movimento de câmera é o outro diferencial. Acompanhando o gângster em cada detalhe de sua ação, com inserções de *closes* dramáticos do policial torturado, a câmera nega-se a mostrar o que seria o ápice da tortura. Não vemos o gângster cortar a orelha do policial. A câmera é afastada sem nenhuma sutileza em direção a um canto do depósito. Ela “vira o rosto” para não ver. E não nos deixa ver. Ela deixa à nossa imaginação a tarefa de reconstituir o momento da mutilação. E em seguida, a narrativa resvala na escatologia e na piada; de fato, humor negro. É nesse momento que é provocada a risada. Mas, logo depois, o tempo narrativo é retomado. A música continua a tocar. A ação revela-se contínua. E, aqui, a risada que ainda ecoa no cinema pode perceber-se fora de lugar.

Em *Fargo*, é também o elemento escatológico — associado à construção do personagem *idiota* e à situação absurda — que provoca o riso. É hilária a insistência do criminoso em enfiar uma perna em um triturador de lenha, o sangue espirrando na neve. Mas, mais uma vez, a risada é calada pelo tempo fílmico. Ao ato violento não segue uma outra piada, ou uma ação espetacular, mas sim a continuação da ação, anti-espetacular, quase realista: a delegada detém o homem que tentava fugir, atirando em sua perna. Ele cai. Ela vai em sua direção. Lentamente.

Nos filmes em questão, há, então, uma especificidade narrativa: se, inicialmente, o riso alivia a tensão, no instante seguinte, incomoda. O tempo narrativo — a longa duração dos planos da ação violenta e também do momento seguinte — colabora para a constatação do absurdo — horror, para alguns — do motivo do riso: rimos da mutilação corporal, dos restos de corpos (sangue, miolos, orelha, carne moída), restos humanos. Por um instante, é inevitável a percepção da barbárie - que está nos personagens e em todos nós, cúmplices *voyeuristas* do horror.

Após a quase-catarse, o choque. A idéia com que trabalho é que no movimento do sério para o cômico e vice-versa este cinema gera um desconforto. De certa forma ironiza o próprio espectador — e sua expectativa com relação ao desfecho da ação violenta. Este é levado a perceber o seu desejo — e prazer — de olhar a violência. Eventualmente, tem-se um mal-estar diante do percebido. Neste caso, o “cinema da

crueldade irônica” afasta-se do sensacionalismo — de que foi acusado, inúmeras vezes, dada a suposta “gratuidade” de suas cenas violentas — e aproxima-se da crítica cultural.

entre o cotidiano e o extraordinário

Além do tempo narrativo, que incita a reflexão, os filmes em questão aproximam a violência do cotidiano, em vez de torná-la “espetacular”, em situações sobre-humanas. Em *Cães de aluguel*, quando Mr. Blonde sai do esconderijo onde tortura o policial para pegar um galão de combustível no carro, percebemos que se trata de um bairro residencial: o ambiente é calmo, vozes da vizinhança substituem a música que embalava a tortura. Gângsters falam de Madonna (em *Cães*) e de sanduíches do *Mc Donald's* (em *Pulp*) antes de executarem assaltos e homens.

Em *Fargo*, a violência irrompe no pacato cotidiano de uma cidade interiorana. O filme, baseado em fatos reais (conforme nos alerta uma legenda na abertura), conta a história de um vendedor de carros que decide contratar dois bandidos para seqüestrar sua própria mulher. A idéia era receber como resgate uma grande soma de dinheiro do seu sogro, um rico empresário da cidade. Uma série de acontecimentos violentos resultam do falso seqüestro.

Aqui, a violência é tão contrastiva quanto o sangue sobre o cenário alvo dominante. Ela contrasta com o ritmo de vida e de fala dos personagens, com a gravidez da delegada da cidade, com a pacatez do mandante do crime — que é também marido (mais cotidiano impossível) — e de todo o ambiente.

Como bola de neve, a violência, inicialmente quase brincadeira, blefe, cresce para proporções arrasadoras. No entanto, não há o espetáculo. Há cotidiano — e a delegada grávida é sua mais notável expressão. Acompanhamos seus movimentos, sempre lentos: ela é acordada por um telefonema na madrugada, levanta com sua barriga de sete meses, come ovos fritos preparados pelo marido, um pintor de fala quase arrastada, vai ao local do crime, onde quase vomita, não pelo choque com o que vê, mas por enjôo matinal... É através desta mulher que será solucionado o crime. O momento em que encontra o seqüestrador é o auge da perseguição, que,

na verdade, nunca chegou a ficar realmente agitada. A ação acompanha o ritmo dos movimentos da delegada, do cotidiano da cidade, da mudança no cenário nesta estação branca. É neste cenário do *mesmo*, que o crime é apresentado. Em detalhes. Tão viscerais quanto a perna triturada. Aliás, o seqüestrador que tritura a perna exemplifica metonimicamente a estupidez da violência.

Conseguimos penetrar no mistério apenas no grau em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética, que reconhece ser impenetrável o cotidiano, e cotidiano o impenetrável

Walter Benjamin, *O Surrealismo*

Fargo, de certa forma, penetra no mistério, reencontrando-o no cotidiano. No impenetrável cotidiano no qual, como analisa Coelho (1996), a distância entre vida normal e crime está o tempo todo tendo de ser estabelecida, delimitada claramente.

Esta proximidade entre “vida normal e crime” é um dos aspectos mais explorados em *A estrada perdida (Lost Highway)*, de David Lynch, cineasta ao qual é atribuída a paternidade deste chamado jovem cinema independente norte-americano, cenário no qual atuam Quentin Tarantino, os irmãos Coen, Jim Jarmush e Tim Burton, entre outros⁷³. O diretor de *O Homem elefante* e *Veludo azul*⁷⁴ trabalha a promiscuidade entre cotidiano e extraordinário em uma narrativa onírica, que explora a força do encontro de imagens e sons. O resultado imediato do encontro do universo do sonho com o *estranhamento do cotidiano* é o incômodo, o mal-estar.

Nas próximas páginas, apresento o filme, a partir de impressões baseadas nas duas sessões de cinema que pude acompanhar e na leitura do roteiro do filme, encontrado na Internet (LYNCH & GIFFORD, 1997).

⁷³ Entre os mais de 30 artigos de revistas estrangeiras sobre o filme *A estrada perdida* que encontrei em *sites* da Internet, dois comentam com mais detalhes a importância de Lynch no cenário dos cineastas *independentes* norte-americanos. David Foster Wallace (1996) e Mikal Gilmore (1997) atribuem a Lynch a preparação de um terreno onde se tornou possível a experimentação temática e estética de outros diretores que também trabalham longe dos grandes estúdios. A revista *Cahiers du cinéma* (nº 509), que elegera *A estrada perdida* como um dos “filmes do mês”, ressaltando ainda o fato de Lynch ser “o único cineasta independente americano de sua geração que nunca trabalhou para um grande estúdio” (trad. minha).

⁷⁴ Filmografia. *Eraserhead* (1976), *O homem elefante (The elephant man)*, 1980), *Duna (Dune)*, 1984), *Veludo azul (Blue velvet)*, 1986), *Coração selvagem (Wild at heart)*, 1990), *Twin peaks* (piloto da série de TV, 1989), *Twin peaks - Os últimos dias de Laura Palmer (Twin peaks: fire walk with me)*, 1992), *A estrada perdida (Lost highway)*, 1997).

A estrada perdida (Lost highway, David Lynch, EUA, 1996)

Manual para a viagem

Para trilhar a *Estrada* de Lynch é preciso perder-se. Alain Virmaux (*in* BETTON, 1987:93) afirma a semelhança entre filme e sonho, dada pelas próprias condições da *representação*: “obscuridade, feixe luminoso, fundo musical”. Para o autor, o espectador encontra-se “a meio caminho entre a consciência e a inconsciência”. Lynch solicita do espectador um passo rumo à segunda metade deste caminho. Ele, de fato, conduz o espectador nesta direção⁷⁵. Aproveite o escuro da sala. Deixe-se hipnotizar pelas faixas amarelas da estrada, que iluminadas pelos faróis de um carro em movimento, tremulam sob os créditos iniciais do filme. A música “I’m Deranged”, de David Bowie e Brian Eno, embala o sono da razão e aguça a audição – sentido ao qual o filme apela em sua sedução. Escuro, câmera, ação.

Descrição fílmica

Dia. Casa. Pouca luz. Um homem acende um cigarro. Toca o interfone. Ele abre a cortina. Olha pela janela. Não vê ninguém. Diante das opções do aparelho — “fale”, “ouça”, “olhe” — opta por apenas ouvir. Uma única frase é dita: “Dick Laurent está morto”.

Noite. Casa. Fred está de saída. Surge sua mulher, Renée, linda, em um robe de seda. Ela pergunta se pode deixar de ir ao clube naquela noite. “Gostaria de ficar em casa... Lendo”. Fred, desconfiado: “Lendo? Lendo o que?”. Poucas palavras. Pausas enormes. Olhares. Clima de desconfiança. Ele diz algo e ela sorri. Ele diz que gosta de fazê-la sorrir, “ainda”. Ela diz que gosta de sorrir.

Noite. Um clube noturno. Um sax muito forte e agudo grita no interior da casa. É Fred. Na pausa do espetáculo, ele vai a um telefone público telefonar para casa. O “trrrimm” é alto. Ecoa no vazio. A câmera focaliza

⁷⁵ Nas palavras do co-roteirista Barry Gifford, entrevistado por Ron Wells: “Nós entramos e saímos da realidade, para um tipo de irrealidade. Quando você entra em um cinema, você está entrando em um estado de sonho. Você entrega-se e afoga-se.” (trad. minha).

um a um os telefones da casa. Mostra o telefone ao lado da cama, mas não mostra a cama. Suspense.

Noite. Fred retorna. Renée está dormindo.

Noite. Fred está na cama, sob lençóis de seda verde, esperando por Renée. Ela, em pé, está vestida com um robe de seda. Tira-o antes de deitar-se. Fred aproxima-se de Renée, põe a mão em seu seio, beija-a. Durante a relação sexual, a câmera tem planos fechados. Mostra a relação sob diversos ângulos: focaliza as costas de Fred, o rosto e os seios de Renée sobre Fred. Tudo pausado, lento. O movimento dos atores é sutil. Ela parece não envolver-se na relação. Seu rosto é quase impassível e isso parece incomodar Fred. Aos poucos, diminuem os movimentos do corpo de Fred. Um *close* em seu rosto revela o término da relação⁷⁶. Um lento movimento de câmera focaliza — em *slow motion* — as mãos de Renée, com suas unhas negras, batendo levemente nas costas de Fred, como que consolando-o ao repetir “It’s ok, it’s ok”. A música é aterrorizante. A expressão facial de Fred também. Humilhação, raiva e horror são condensados em segundos de um primeiro plano em seu rosto. O ato cotidiano é revestido de terror. A (não) relação sexual vira prenúncio de assassinato.

Noite. Fred conta a Renée um “sonho”: ele anda pela casa, ela o chama. Na cama, Fred olha para a mulher, mas não é ela. Neste momento, a câmera mostra Renée na cama, deitada. Quando Fred olha para seu rosto, não é Renée, mas um homem, que saberemos, é o “homem misterioso”. (A imagem do rosto do homem é projetada sobre o rosto de Renée. Esta justaposição de imagens, junto com a música, me assustou. Na verdade, na primeira vez, não identifiquei o rosto do personagem sobreposto ao de Renée. Vi apenas uma cara deformada.)

⁷⁶ Ao assistir ao filme, tive a impressão de que a relação fora interrompida. No entanto, o roteiro indica que foi consumada, apesar da indiferença de Renee. A interpretação de outros espectadores que entrevistei vai ao encontro da sugerida no roteiro. Cabe notar que em ambas as situações o “efeito” seria o mesmo: o clima de tensão causado por uma relação na qual o envolvimento dos dois participantes não é o mesmo e a raiva diante do “consolo” ao final do ato.

Dia. Renée, de robe e salto alto, abre a porta para pegar os jornais. Vê na escada um envelope. A música reforça o suspense. Leva o envelope para dentro de casa. Quando está abrindo-o, Fred entra na sala e pergunta o que é aquilo. Pausa. "Não sei". Ela abre. É uma fita de vídeo. Tensão. Ele pega a fita e a leva ao videocassete. A câmera focaliza Renée. Eles sentam. Com o controle remoto, Fred liga o aparelho. A imagem em preto e branco mostra uma tomada da frente da casa deles. Renée, aliviada: "deve ser de um agente imobiliário". A música ainda é tensa. A gravação da fita dura poucos segundos.

Aqui começamos a conhecer bem o espaço no qual Renée e Fred vivem. Uma casa grande, com poucos móveis, em tonalidades de marrons. Apesar de por fora a casa parecer grande, só nos é mostrada sua sala (onde fica o videocassete), o quarto (com os lençóis de seda freqüentemente trocados), o estúdio (com o equipamento de som de Fred), um corredor, com uma cortina de veludo vermelho ao fundo, e o banheiro (que vemos em uma cena, quando Renée está retirando a maquiagem). É interessante notar: não há cozinha, não há área de serviço nem área externa. Os personagens efetivamente não comem em cena. Renée não ocupa estes espaços...

Na outra manhã, o mesmo ritual se repete. Renée pega o jornal. Há outro envelope. Fred está na sala. Pega o envelope. Põe a fita no vídeo. Chama Renée: "Você não quer ver?". Ela, lentamente, vai até o sofá. Foco na televisão. Renée: "É a mesma imagem". Fred: "Não, é diferente". A imagem mostra a fachada da casa e — a música fica tensa de novo — vai em direção à porta da casa. Corte. A imagem focaliza o interior da casa, a escada, o corredor e chega ao quarto do casal, onde, aparentemente, estão dormindo. Fim. O casal fica nervoso. Renée decide ligar para a polícia. Fala ao telefone. Desliga. Fred pergunta o que aconteceu. Ela diz que virão dois detetives.

A cena seguinte mostra a chegada dos dois policiais, de terno. Contrastam com o ambiente do casal. Eles assistem juntos o vídeo. Perguntam sobre a casa. Pedem para olhá-la. As frases são muito pausadas. Os sons ambiente — respirações, movimentos — são altos. Não é uma representação realista. O tempo do filme é outro. Os detetives olham o quarto, os corredores. Um deles pergunta: "Não há outro quarto?". A

resposta é negativa. Pausa. Silêncios. "E este é o quarto onde vocês dormem?". Pausa. Incômodo. Fred diz: "Há o quarto onde fica meu estúdio. Tem isolamento de som". O policial pergunta: "Você é músico". "Sim". "O que você toca?". "Saxofone. E você, toca algum instrumento". "Não, não tenho ouvido musical⁷⁷". Diálogo entrecortado por muitas pausas. O detetive pergunta se eles têm uma câmera de vídeo. Renée responde: "Fred as detesta". Ele completa: "Eu gosto de lembrar das coisas do meu jeito. Eu não lembro delas exatamente da forma como aconteceram". Os detetives vasculham um pouco mais a casa e o exterior, com Renée. Fred fica dentro e os observa. Mais que isso, segue seus passos, cujo som, mais alto que o "natural", marca o caminho que fazem pelo teto da casa.

O casal acompanha os detetives até o lado de fora da casa. A vizinhança é chique e a mais sossegada possível. Os detetives dão seus cartões para cada um deles.

A cena seguinte mostra o casal em uma festa, na casa de Andy, uma mansão, com pessoas nuas e seminuas nadando na piscina, garçons circulando etc. Renée parece embriagada e, ao encontrar Andy, pede a Fred que busque um drinque para ela. No bar, o "homem misterioso" (aquele cujo rosto foi projetado sobre o de Renée) vai ao encontro de Fred. O diálogo é aproximadamente o seguinte:

Homem misterioso: "Já nos conhecemos, não?"

Fred: "Acho que não. De onde?"

HM: "da sua casa"

F: "Não creio"

HM: "De fato, eu estou lá neste momento"

F: "Do que você está falando"

HM (dando um celular para Fred): "ligue para mim"

Fred, ligando para sua casa, fala com o homem que está a sua frente. Quando pergunta quem é ele, uma risada sonora ecoa do telefone. É a mesma risada do homem para quem olha. O homem misterioso pede o telefone de volta. Vira-se e vai embora.

Andy aproxima-se, Fred pergunta quem era o homem. Andy diz que deve ser amigo de Dick Laurent. Fred assusta-se: "Mas Dick Laurent está morto". Andy assusta-se também: "Você conhece Dick? Quem disse que ele

⁷⁷ As traduções são minhas. A frase, originalmente, é: "No. I'm tonedead".

está morto”. Renée aproxima-se: “Quem está morto?”. Fred diz que quer ir embora: “não deveríamos ter vindo a essa festa”.

Chegando em casa, Fred pede para Renée ficar no carro. Um clarão de luz passa pelas janelas da casa, acompanhado por um estrondo sonoro. Fred entra, desliga o alarme, olha a casa. Reene está subindo a escada. Fred chama sua atenção. Ela está meio bêbada, e pergunta: “por que você me pediu para ficar no carro?”. Fred: “por que eu achei que havia alguém em casa”. Ela: “e não havia?”. Ele: “claro que não”.

Eles entram. Ela está no banheiro, retirando a maquiagem. Fred percorre o caminho mostrado no vídeo e em seu sonho: a escada, o corredor, a cortina de veludo, o quarto. No quarto, parece ser levado a um local escuro. A imagem é bela: ele vai em direção a um corredor escuro. Ele vai entrando e sumindo na escuridão. Por alguns segundos, a tela fica negra. Vemos Renée no banheiro. Ela começa a chamar por Fred. Como no sonho dele, sua voz ecoa distante. É inevitável a associação. É o sonho. Voltamos a Fred e a escuridão. Uma imagem parece surgir. É sua imagem no espelho. (A música é extremamente tensa).

Dia seguinte. Fred está na sala. Pega o envelope do dia. Abre, põe a fita. A fita começa como sempre, continua com a entrada em casa e a subida da escada. Mostra o caminho percorrido por Fred, no sonho, na fita, na noite anterior. De repente, imagens do quarto: uma mulher ensangüentada. Imagens em preto e branco do vídeo misturam-se com outras, coloridas com muito vermelho. Não dá para identificarmos o que é. Fred grita horrorizado, chamando por Renée. Leva uma pancada na cabeça. Acorda na delegacia: “Assassino. Você matou sua mulher”. Ele grita, em vão: “Renée? Eu matei minha mulher?”.

A cena seguinte mostra Fred sendo levado para uma cela por guardas. Na cela, ele vê *flashes* da cena sangrenta que teria ocorrido. Quando vai para o pátio, começa a sentir muita dor de cabeça e os guardas perguntam o que há. Ele é levado ao médico, que o examina e lhe dá remédio para dormir. Ele tem uma espécie de “galo” na cabeça. Na cela, à noite, ele não suporta a dor e chama gritando os guardas. Pede uma aspirina. Então o vemos na cela. Ele está deitado. Vê grades e uma luz acima de sua cabeça. A câmera focaliza de baixo para cima o teto da prisão, de forma que ficamos — enquanto observadores — na mesma posição que Fred. O teto

começa a rodar. Vemos as imagens iniciais da estrada e suas faixas amarelas. O carro pára. Um jovem está na beira da estrada. Uma moça grita com ele, pede que ele não vá. Estrada. Vemos Fred chacoalhando muito.

No outro dia, o guarda que inspeciona as celas, ao chegar na cela de Fred, leva um susto. Chama seu superior e ambos vão até a cela. Não é Fred quem está lá. Ninguém entende. Identificam o novo preso. É Pete. Tem vinte e poucos anos e ficha policial por roubo de carro. Estaria em condicional. Chamam seus pais, que entram vestidos de jeans e jaquetas de couro. Pegam o menino. O levam embora. Dois policiais o espionam em um carro.

Pete nos é apresentado aos poucos. Tem pais "modernos". Vive em uma casa. Tem uma turma, uma namorada. Um dia, sai com os amigos, joga boliche. Outro dia, pega o carro e sai com anamorada. Fazem amor. Outro dia, está em seu quintal, deitado em uma cadeira. A música que o acompanha é *Insensitive*, bossa nova de Tom Jobim. Ele levanta. Vai até o muro que dá para o quintal vizinho. Fica vendo o quintal com brinquedos de criança, completamente desabitado.

Pete trabalha em uma oficina mecânica. Em seu primeiro dia de trabalho, recebe a visita de Mr. Eddie, que tem problemas em seu carrão. Pede a Pete que dê uma volta com ele. Dois seguranças os acompanham no banco de trás. Pete rapidamente descobre o problema. Desce do carro. Abre o capô. Mexe em umas válvulas. O carro fica sem o barulho. Mr. Eddie comenta que Pete é o melhor ouvido da cidade, "sabe como ninguém afinar o motor de um carro". Mr. Eddie sugere um passeio. É importunado na estrada por um carro que gruda em sua traseira. Ele deixa o carro passar e então o persegue, jogando-o para fora da estrada, e ameaçando o motorista.

O passeio termina e Mr. Eddie fica de passar mais tarde com outro carro que quer deixar na oficina. Junto com o carro, Mr. Eddie leva à oficina uma mulher que enlouquece Pete. É a mesma atriz que interpreta Renée, mas agora está loira. Eles se olham. Mr. Eddie deixa o carro. À noite, neste dia, a moça volta à oficina. Veste um vestido curto de cetim. Apresenta-se, convida-o para sair. Inicialmente, ele recusa, mas não resiste. Eles vão a um motel. Transam. Combinam de se ver mais. Os policiais que seguem

Pete comentam a sorte do rapaz com mulheres. Os encontros continuam a acontecer, até que Pete começa a ser ameaçado por Mr. Eddie. Primeiro, uma visita à oficina. Depois, um telefonema. Neste, Mr. Eddie, o faz falar com "um amigo". É o "homem misterioso", que vem com a mesma conversa: "acho que já nos vimos antes"...

No próximo encontro, Alice e Pete combinam de assaltar um "amigo" de Alice. Ao descrevê-lo fica clara a relação que tem com Mr. Eddie. Fora contratada para satisfazer suas fantasias. Eles precisam fugir ou serão mortos por Mr. Eddie. A doce Alice torna-se fria, calculista.

Pete tem um último encontro com sua ex-namorada — que está brava com ele e ameaça contar o que ocorreu "naquele dia" [em referência ao acontecimento estranho que ocorreu no mesmo dia em que Fred desapareceu da cadeia]. Os pais a interrompem: "naquele dia... ele veio para casa com um outro homem". O clima é de tensão e revelação, mas nada é revelado.

Pete vai até a casa de Andy, para o assalto. Pula o muro, segue o combinado. Na hora certa, Andy desce e é golpeado por Pete. Pete vê em um telão imagens de Alice em um vídeo pornô. Alice desce. Andy tenta se levantar e cai de testa em uma mesa de vidro. O sangue escorre. Pete está confuso. Seu nariz começa a sangrar. Pergunta onde é o banheiro. Sobe umas escadas e, no corredor de Andy, vê portas com números, como em um hotel. Abre uma delas e vê uma cena esfumaçada: uma mulher lhe diz: "você queria perguntar 'por que?'". Universo onírico. Pete volta, com menos sangue no nariz. (Enquanto caminhava no corredor, o sangue escorria pela boca, o que lhe dava um ar vampiresco). Alice lhe aponta a arma. Clima. Era brincadeira. Lhe dá o revólver. Juntam as coisas e vão embora.

Pete dirige. Estão indo ao deserto. Vemos um barraco que pega fogo — já visto em outro momento — voltando ao estado normal. Pete e Alice vão à casa de um homem vender os objetos roubados e pegar uns passaportes. Na imagem invertida do incêndio, vemos que dentro do barraco estava o "homem misterioso". Chegam ao local, não há ninguém. Iluminados pelo farol do carro, transam na areia. A luz do carro funde-se com a pela branca de Alice. A cena é bonita. Enquanto transam, ele fala: "Eu quero você". A transa termina, ela levanta, nua, vai em direção ao barraco e diz: "você

nunca me terá”. Pete levanta. Está de costas para nós. Quando se vira, não é mais Pete, mas Fred.

Fred vai em direção ao barraco. Chegando lá, não vê ninguém. De repente, chega “o homem misterioso”. Fred pergunta por Alice. Ele diz que não há nenhuma Alice. “Seu nome é Renée. Se ela lhe disse que se chamava Alice, estava mentindo”. O homem começa a perseguir Fred, com um câmara de vídeo nas mãos. Fred foge de carro. Chega a um hotel. É o “Lost Highway”. Os números nas portas do corredor que Pete vira na casa de Andy são os deste hotel. Alice está em um dos quartos, com Mr. Eddie. Ela se levanta. Sai. Ele acorda, vai sair e é golpeado por Fred, que o coloca no porta-malas do carro.

Fred dirige. Pára o carro, vai abrir o porta-malas, quando é atacado por Mr. Eddie. Vemos o “homem misterioso”. Ele oferece um tipo de monitor de vídeo para Mr. Eddie. No aparelho, passam imagens dele com Alice, assistindo uma sessão pornô. O homem misterioso deixa Mr. Eddie assistir à cena. Nós também a assistimos. Em seguida, ele mata Mr. Eddie e dá o revólver a Fred. Fala ao ouvido deste e desaparece.

Vemos então Fred chegando com o carro à sua casa, a mesma do início do filme. Ele aperta o interfone e fala: “Dick Laurent está morto”. Chega a polícia. Ele foge. Estrada. Faixas amarelas. Vemos Fred. Sua cabeça balança, forte.

Fim.

* * *

A descrição textual não dá conta de inúmeros fatores, sobretudo, das sensações suscitadas pelo som e pela textura da imagem. Antes de introduzir o filme, afirmei ser o *estranhamento do cotidiano* e sua promiscuidade com o extraordinário a sua matéria prima. Há diversas formas para introduzir tal *estranhamento*. Lynch o faz através do som. “Som é pelo menos 50% do filme”, diz. “Som e imagem trabalhando juntos é o que os filmes são. (...) Um quarto mede, digamos, nove por doze [pés], mas quando você está introduzindo som nele, você pode criar um espaço que é gigante, ouvindo coisas fora do quarto ou sentindo algumas coisas através de uma fresta, e então há sons abstratos que são como música, eles dão emoções e estabelecem diferentes estados de espírito. Então a

música vem. Transições de efeitos sonoros para música, ou todas as coisas vindo ao mesmo tempo, é deixar o filme falar com você”⁷⁸.

Lúcia Nagib (1997) comenta a construção sonora do filme: “as palavras são pronunciadas com espaços inverossímeis entre si, ouve-se a respiração dos personagens, entrecortada de tremulações nervosas e, mais baixo, mas decisivo para a composição da cena, soa um uivo de vento mesclado a ruídos eletrônicos. Esses sons, unidos à penumbra quebrada apenas pela luz do abajur (...) compõem uma atmosfera de terror, sem que nada de objetivo o indique.”

Terror subjetivo. Sugerido no tecido sonoro que envolve cada cena. Experiência sensível. Entendo — agora, *a posteriori* — porque fiquei aterrorizada a primeira vez que assisti ao filme. (Cheguei a fechar os olhos em algumas cenas). Era esta trama de notas, acordes, ruídos, sons que me pegava desde o início de *A estrada perdida*.

Nagib chama de “não-realista” o som de Lynch. No entanto, o “realismo” sonoro a que a autora se refere foi forjado pelo cinema clássico, que nos educou a perceber como “reais” os sons criados pelos engenheiros da sonoplastia. Basta lembrar que o ruído de um tiro de revólver não corresponde ao som espetacular que acompanha os disparos fílmicos.

Lynch, ao negar este “realismo”, recria a subjetividade sonora que está presente na nossa existência cotidiana: a mordida no bombom, quase imperceptível ao vizinho de poltrona, faz do diálogo do filme algo distante e parece chamar a atenção de toda a sala, tal o estrondo que produz no ouvido de quem morde. No filme, Lynch exterioriza a percepção sonora de Fred. Com ele, ouvimos amplificados os passos dos detetives sobre o telhado, o som desesperado do saxofone, o telefone tocando estridentemente no vazio. Ao optar pelo *ponto-de-escuta* de Fred — um homem perturbado —, Lynch enche de pânico quem, como o saxofonista, tem “ouvido musical”.

Como também notou Nagib, é justamente essa sensibilidade sonora que une os dois protagonistas, Fred e Pete. O primeiro é músico e o segundo é “o homem com o melhor ouvido da cidade”, um excelente “afinador” de motores, nas palavras de Mr. Eddie. Ainda: é a falta desta sensibilidade (“I’m tone deaf”) que afastará o detetive da solução do crime.

⁷⁸ Depoimento de Lynch para Steve Biodrowski (1997; trad. minha).

Benjamin (1983) sugere “penetrar no mistério”, reencontrando-o no cotidiano. Lynch nos faz penetrar no mistério que envolve cada um de seus personagens. Alguns *fragmentos* do filme e seu processo de criação explicitam sua compreensão do cotidiano que é impenetrável e do impenetrável que, dialeticamente, é cotidiano. Talvez mais do que imaginemos.

Montagem

“o cotidiano impenetrável”

Fred está em seu quarto. Noite. Entra em um corredor muito escuro. Desaparece na escuridão. Perde-se no negro. Nos perdemos. Sem imagem, a tela dissolve-se no escuro da sala: rompe-se seu limite. Vazio. Segundos infinitos depois, a imagem retorna. Fred encontrou no fim do vazio sua imagem refletida em um espelho.

Fred acaricia sua esposa. Eles transam. Ela está distante. Fred parece incomodado. No fim, Renée só diz “tudo bem, tudo bem”. O rosto de Fred é o de um homem transtornado. Houve algo de terrível no ato cotidiano.

Pete está sentado em sua cama. Sons distintos e amplificados incomodam (a ele/ a nós). A câmera mostra, com grande aproximação, insetos debatendo-se dentro do lustre. Uma aranha sobe pela parede. Pete está confuso.

“o impenetrável cotidiano”

Uma personagem central do filme é o “Mystery Man”. Sem sobrancelhas, com o rosto extremamente branco e a expressão enigmática, surpreende a cada aparição na tela. A primeira é assustadora. Ao olhar para Renée, Fred vê o rosto dele, em uma imagem sobreposta ao rosto da própria esposa. A música colabora para o terror da cena.

O ator Robert Blake conta em uma entrevista⁷⁹ como foi a criação de seu personagem. “Eu sabia como o Diabo parecia. Eu sabia como o Destino parecia. Eu costumava ter essa imagem de mim mesmo que vinha a mim algumas vezes. Eu iria ao deserto e me envolveria com alguma coisa estranha, isolada, e de repente eu me percebia como essa criatura branca,

fantasmagórica. Eu disse 'Sim, essa é minha consciência falando comigo'. Então, eu cortei meu cabelo e dividi no meio (...). E o pessoal da maquiagem disse: 'você está louco, cara! Ninguém nesse filme tem essa aparência; todos parecem normais!'. Eu disse, 'Não me amolem; apenas me dêem essa droga'. Eu pus esse conjunto preto, fui até David, e ele disse: 'Maravilhoso!', e virou-se e foi embora".

Blake continua, descrevendo como Lynch preparou o elenco e a equipe para receberem o "Mystery Man" devidamente caracterizado. "Ele fez todos comportarem-se como se eu parecesse normal. (...) Bill Pullman não disse: 'Ei, você parece louco'. Ele apenas virou-se e disse: 'Oi, como está?' (...) Ninguém estava surpreso ou repugnado. (...) Eu nunca perguntei a ele (Lynch) porque ele fez isso, mas provavelmente eu não o faria se estivesse dirigindo. Eu teria feito o pessoal 'comportar-se' na maquiagem, mas ele não fez isso".

⁷⁹ Na página de Mike Hartmann na Internet (trad. minha).

Desmontagem

a comunicação como problema

Ao lado da exploração do extraordinário — e este é o lugar da violência no filme — no cotidiano dos personagens, o filme de David Lynch introduz a questão que será central nos filmes discutidos a partir de agora: a problematização da comunicação na contemporaneidade. A começar pelo próprio “homem misterioso”. Em quase todos os momentos em que aparece no filme, este personagem, incorporação do próprio extraordinário, traz sempre consigo um aparelho de comunicação: um celular, uma câmera de vídeo, um pequeno monitor de TV. Em suas mãos estes aparelhos comunicam apenas o terror.

Na festa em que apresenta-se ao protagonista, o “homem misterioso” oferece-lhe um celular, que mediará uma conversa sobrenatural, na qual ele próprio encontra-se do outro lado da linha (na casa do saxofonista) e à sua frente, ao mesmo tempo. A ubiqüidade é aterrorizante. No final da conversa, o “homem misterioso” toma o aparelho de volta.

No deserto, antes do assassinato de Mr. Eddie, o “homem misterioso” lhe dá um monitor de TV, no qual este se vê em ação durante a realização/exibição de um filme pornô violento. Em seguida, antes de matá-lo, retira o aparelho de sua mão.

As câmeras de vídeo, aparelhos de comunicação populares em nossa década, são detestadas por Fred. Ele diz que gosta de se lembrar das coisas a seu próprio modo. É uma câmera de vídeo que revela o assassinato de Renée.

Na cena inicial do filme, a primeira comunicação que se estabelece acontece através de um aparelho. O intercomunicador exibe três botões, três possibilidades de “comunicação”: ouça, fale, olhe. Fred ouve e a mensagem comunica uma morte. (Saberemos depois, assassinato).

Em outro momento, um dos detetives que vai à casa de Fred e Renée pergunta se aquele que o casal dizia ser o único quarto da casa é o aposento onde dormem. Após uma longa pausa, Fred diz: “Há o quarto onde fica meu estúdio. Tem isolamento de som”. O estúdio de Fred não se comunica com o resto da casa... Interessante metáfora da própria relação do saxofonista com o mundo ao seu redor.

4. Reflexividade

All art has been nourished by the perennial tension between illusionism and reflexivity. All artistic representation can pass itself off as "reality" or straightforwardly admit its status as representation. Illusionism pretends to be something more than mere artistic production; it presents its characters as real people, its sequence of words or images as real time, and its representations as substantiated fact. Reflexivity, on the other hand, points to its own mask and invites the public to examine its design and texture.

Robert Stam - *Reflexivity in film and literature*

A *estrada perdida* sugere, em densas metáforas, a problemática relação do homem contemporâneo com a comunicação. Quase sempre intermediada por aparelhos — *mediada* — a comunicação, em sua acepção de troca, diálogo, conversa, entendimento *entre* pessoas, dificilmente acontece de fato. Da ausência comunicativa nasce a violência, parece nos dizer a fábula onírica de Lynch.

Nos próximos filmes que apresento a intenção reflexiva é menos *obtus*. Através de diferentes estratégias narrativas, experimentando o campo da metalinguagem, essas obras convidam à reflexão acerca do lugar da relação da comunicação visual reproduzível com a violência. Para tal, não poupam o espectador. Afinal, em tempos de questionamento do maniqueísmo simplificador, seria antiquado demonizar os meios de comunicação, esquecendo-se do desejo de quem está do lado de cá das telas.

Retrato de um assassino (Henry — Portrait of a serial killer, EUA, 1986), de John McNaughton, é o filme mais antigo dentre os que apresento aqui. Lançado em 1986, antecipa a temática dos *serial killers*, que viria a ser, na presente década, explorada em vários filmes, como *O Silêncio dos inocentes (The silence of the lambs)* e *Assassinos por natureza (Natural born killers)*, entre outros. *Retrato de um assassino* conta a história — real, segundo informa uma legenda na abertura — de um homem que matou mais de 300 pessoas nos EUA. A relação da violência com a comunicação visual reproduzível não é o foco principal do filme, mas é sugerida em várias de suas imagens. É a elas que dirijo a análise.

Nos primeiros minutos do filme são apresentadas seis vítimas de Henry. Até aqui, não nos é mostrada a ação do assassino. Os corpos sem vida, estáticos, de mulheres seminuas, abandonados, sujos de sangue são a única imagem. Das ações criminosas e brutais nos são apresentados apenas sons: gritos de horror unem-se à trilha sonora que acompanha as imagens duplamente sem vida.

Aproximadamente, aos 35 minutos, a primeira seqüência que mostra a ação de Henry surge na tela. O protagonista está com Otis — homem com quem divide uma casa — e duas prostitutas. De longe, a câmera mostra o carro no qual estão e ouvimos gemidos das mulheres. Em seguida, aproxima-se e mostra Henry. A mulher, que não vemos, diz algo como “vai devagar, calma!”. Ele faz um movimento com os braços. Ela emudece. A outra mulher, que está com Otis, percebe que a colega fora assassinada. Começa a gritar quando é segurada por Otis. Henry quebra seu pescoço, matando-a.

O homicídio das duas prostitutas será a primeira ação criminosa da dupla (Otis passará a acompanhar Henry em seus crimes). A partir de então, enquanto houver um “cúmplice” (Otis, ou sua irmã), os crimes serão visíveis, a ação violenta nos será mostrada.

Dois assassinatos antecedem uma das cenas de ação mais violentas do filme. Esta nos é mostrada através da lente de uma câmera de vídeo, roubada pela dupla. Quem manipula a câmera é Henry. Ele grava o parceiro dominando uma mulher, na casa dela. Henry dá as ordens de ação a Otis: “sente-se”, “tire a blusa dela”. A câmera de Henry afasta-se e mostra o provável marido da mulher, amordaçado e caído no chão. Henry filma seu próprio pé chutando o homem. A câmera volta a focalizar a ação do parceiro, quando o filho do casal entra na casa. Henry larga a câmera. Esta cai no chão e fica em uma posição na qual continua enfocando a ação da dupla. Vemos Henry lutando com o garoto e matando-o, com um golpe em seu pescoço. Otis faz o mesmo com a mulher. Henry sai de quadro, vai em direção ao marido com uma faca, pega a câmera, mostra todos mortos e Otis acenando com a mão da mulher morta e indo em direção ao seu corpo para “estuprá-la” (ela já está morta). Henry ordena que Otis pare, para irem embora. Finda a ação, percebemos que assistíamos à cena em um aparelho de televisão. Na verdade, a moldura do aparelho aparecia o tempo

todo, mas apenas quando a câmera sai do *zoom* que enquadrava a TV, vemos Otis e Henry assistindo à mesma cena no vídeo, na sala de sua casa. Otis volta a fita para vê-la de novo, em *slow motion*. A câmera vai se aproximando em *zoom* da TV. A trilha sonora com os gritos da mulher é a mesma das primeiras cenas do filme, quando a ação não nos era mostrada. Mas agora há ação e esta ganha nova dimensão no vídeo, em *slow*. Otis volta o vídeo para o momento em que está despindo a mulher em seu colo. Ela ainda está viva e o *slow motion*, associado à péssima definição da imagem do vídeo, confunde a visão (a dele, a nossa). O estupro/agressão vira “relação”. Terrível ilusão de ótica.

É interessante notar que uma das cenas mais violentas do filme seja “filtrada” pelas lentes do vídeo. Não é a câmera, a possibilidade de filmar, ou a fascinação pela imagem violenta que move os assassinos. O desejo de matar de Henry e Otis é anterior ao de olhar ou gravar a morte. A câmera seria quase mais um utensílio na ação da dupla, não fosse o que ela nos dá a ver. As suas imagens chocam. Sem cortes, sem “truques”, parecem mais reais que as demais. Até então, só havíamos visto os assassinatos em que havia a dupla, o cúmplice. Nesta cena, o cúmplice somos nós.

Stam (1992) ressalta a reflexividade presente em objetos artísticos — filmes, obras literárias — que têm a capacidade metafórica de “olhar” para si mesmos, como se fossem capazes de se auto-observar. Um dos dispositivos reflexivos apontados pelo autor é a inserção da peça dentro da peça, do filme dentro do filme. *Retrato de um assassino* poderia ser um filme sobre um *serial killer* e as atrocidades por *ele* cometidas. Mas, ao introduzir a imagem como objeto — o vídeo dentro do filme — propõe uma reflexão acerca do próprio desejo de olhar o horror. A longa cena que mostra Henry e Otis assistindo às imagens em vídeo do crime recém-cometido alegoriza, de forma cruel e irônica, o lugar do espectador contemporâneo.

A complexa relação entre imagem e violência sugerida em *Retrato de um assassino* é o foco de outro filme sobre *serial killers*, *Assassinos por natureza* (*Natural born killers*, EUA, 1994), de Oliver Stone. A memória da

violência sofrida na infância, que é verbal em *Retrato...*⁸⁰, é imagética em *Assassinos...*. A narrativa/lembança de Malory sobre o assédio sexual paterno tem a forma de um seriado cômico de televisão, com direito à aplausos e risadas. As lembranças de Mickey da infância são cenas de um garotinho em um filme preto-e-branco. O registro da memória não é convencional⁸¹. Imagens da mídia povoam o imaginário dos protagonistas.

Os signos escolhidos por Oliver Stone para criar o cenário mental dos personagens é revelador. Cenas de animação, seriados de TV, filmes violentos, documentários de guerra. Imaginário sobretudo televisivo. A cena inicial do filme apresenta o casal *serial killer*. Além de distorção, cenas em cor e também em p&b, referências a *westerns* e filmes românticos, há, sobretudo, linguagem de desenhos animados: a chacina protagonizada pelo casal vira brincadeira com balas que “brecam” antes de acertar a vítima, facas que voam em *slow motion* ao som de uma ópera, brincadeira de “lobo mau” com o único sobrevivente.

Em seguida, sob os créditos, imagens do mundo no qual vive o casal. Seu carro passeia sobre um cenário de imagens aparentemente desconexas: fogo, manchetes de jornais, cavalos, cidades, monstros de seriados japoneses, índios em *westerns*, trens, túneis, campos floridos, explosão atômica, rinocerontes. Eles são a representação exacerbada dos indivíduos contemporâneo dos quais fala Nelson Brissac Peixoto (1995:361): passageiros metropolitanos, em permanente movimento cuja velocidade “achata” a paisagem. “O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem”.

Este cenário de onde foram apagadas as fronteiras entre imagem e real domina quase toda a obra. No entanto, uma cena aos 28 minutos do filme torna-o particularmente significativo. O casal chega a um motel. Além da TV, imagens em movimento povoam as paredes/janelas do quarto. A cena intercala estas imagens com a ação do casal, sua discussão, a revelação de uma refém. Há imagens em excesso. Elas substituem-se mais rapidamente do que permitiria uma representação realista do *zapping*. Um

⁸⁰ Ficamos sabendo, através de um relato contraditório de Henry, que ele teria matado sua mãe porque ela o agredia e o obrigava a assistir às suas relações sexuais com vários homens. A irmã de Otis, para quem Henry conta a história, iniciara a conversa contando para ele sobre como seu pai abusara sexualmente dela constantemente durante a adolescência.

⁸¹ Para uma análise das representações fílmicas da memória, ver MacDougall (1994).

olhar menos atento perceberia imagens de sexo animal, cenas de violência, um cavalo. Me propus a desconstruir a cena. Em vez de *zapping*, *slow* e *frame*. Stone reconstitui na *videowall*, seu próprio *mediascape* — realidade constituída a partir de iconografia e imaginário criados pela indústria cultural (Peixoto, *idem*:363). Cenário imagético/imaginário do casal. Com a rápida exposição das imagens, evita que vejamos tudo. Nem é necessário. As imagens mostradas fazem parte do nosso próprio *mediascape*. As cenas, em ordem: cópula de leões, tiroteio em colagem de filmes, guerra, bomba nuclear, cavalo correndo, Stalin, Hitler, homem com serra elétrica, rosto de menino p&b, Al Pacino em *Scarface*, zebras, guerra, louva-a-deus comendo outro inseto (talvez — prática comum — a fêmea comendo o macho durante a cópula), hipopótamos, cópula de joaninhas, um lobo.

A cena, curiosamente, remete ao clássico *Laranja mecânica* (*The clockwork orange*, EUA, 1971), de Stanley Kubrick. O cenário de imagens produzido para a terapia de Alex⁸² tem várias cenas em comum com o *mediascape* de Mickey e Malory: cenas de guerra, desfile nazista, agressões físicas. Mas o contexto no qual as imagens são apresentadas diferem profundamente, talvez, tanto quanto o próprio contexto cultural no qual os filmes são produzidos. Em *Laranja*, há uma controversa discussão sobre o lugar da violência e da opressão na sociedade e nos indivíduos. O filme mostra a violência juvenil expressa na gangue, a violência das instituições — a prisão, o hospital — e até a violência vingativa do intelectual de esquerda, representado pelo escritor que fica paraplégico e perde a mulher em um ataque da gangue de Alex.

⁸² Alex é o protagonista do filme. Após ser preso por assassinato — cometido durante um dos vários atos de vandalismo que praticava com a gangue que chefiava —, Alex é internado e submetido a uma terapia. Uma enfermeira explica que ele verá filmes, “mais ou menos” como no cinema. É vestido com uma camisa de força e um capacete com vários sensores, um assistente prende suas pálpebras com pinças e pinga um colírio em seus olhos. São projetadas cenas de espancamento e estupro, representadas por um grupo de jovens que se veste como a gangue de Alex. Ele sente-se mal. Um médico fala com frieza sobre os efeitos da droga e o sucesso da terapia. Uma médica a explica para Alex: “Claro que foi horrível. A violência é uma coisa horrível. Isso é o que você está aprendendo agora. Seu corpo está aprendendo (...) Quando somos saudáveis reagimos ao abominável com medo e náusea”. Na sessão seguinte, mais imagens: um desfile nazista, um bombardeio aéreo, cenas de guerra. A trilha sonora é a *Nona Sinfonia* de Beethoven. Um *close* em um dos olhos abertos com pinças acompanha o grito de horror de Alex ao perceber a música que adorava como acompanhamento da “ultraviolência” (palavras suas) que lhe causa a náusea e a sensação de morte. A idéia da terapia é que o “corpo” do paciente “aprenda o que é errado”, aprenda a rejeitar a violência.

Entre as imagens selecionadas para a terapia há “representantes” de diversos níveis de violência: da violência do Estado à dos indivíduos. Esta obra, que Baptista (1995) chama de “moderna” — em contraposição, aponta o trabalho de Tarantino, por exemplo, como “pós-moderno” — trabalha com uma série de referenciais éticos e valores, no limite, para combatê-los.

Em *Assassinos por natureza*, as imagens em questão passam quase despercebidas. Em *Laranja...* eram o centro das atenções, o instrumento da terapia, carregavam em si a esperança (totalitária) da cura do “Mal”. No filme de Stone, a sobreexposição as caracteriza como clichês. Talvez por isso *Assassinos...* seja acusado de banalizar a violência⁸³. Mas é preciso entender a ironia do título do filme. De fato, a tese de *Assassinos por natureza* parece ser justamente o quão cultural (não-natural) é a constituição dos sujeitos (ou não-sujeitos). O filme revela-se uma *reflexão* acerca da sobreexposição de imagens na contemporaneidade, da banalização destas imagens e seus referentes.

Entre uma imagem de Hitler e a do homem com a serra elétrica, Mickey diz a sua parceira que está pensando em por que todos estes “stupid, fucking movies” são feitos. “Ninguém em Hollywood acredita mais em beijos?”, pergunta, beijando as pernas de Malory. Por um momento, somos remetidos às imagens: uma serra elétrica derruba uma árvore, Al Pacino tem uma arma em sua cabeça. O recurso reflexivo acorda nossa “inteligência crítica” (para usar o termo brechtiano). Mesmo em meio à sucessão acelerada de imagens, do frenético ritmo da ação.

Outro aspecto significativo do filme é que parte da narração seja efetuada através de um repórter de TV, Wayne Gale, que comanda o programa *American Maniacs*. É ele quem conta o histórico assassino do casal, através de imagens de reconstituição, fotos de família, depoimentos de policiais. No fim do filme, sua paixão pelas notícias sensacionalistas violentas revela-se gosto pela própria violência: refém de Mickey e Malory, ele une-se ao casal e mata vários policiais para auxiliá-los em sua fuga.

Assassinos por natureza é bem mais do que um filme sobre *serial killers*: mostra a dupla ligação entre imagens e violência, através da história de Mickey e Malory. Por um lado, sua violência advém da falta de parâmetros do *mediascape* em que foram criados e no qual vivem. Por outro lado, eles são uma construção da *mídia*. Em sua busca desenfreada de imagens e histórias “sensacionais”, os noticiários (de TV, rádio, jornal) criam Mickeys e Malorys, supervalorizando suas ações, tornando-os exemplares. Ainda, se Stone constrói os *serial killers* como personagens interessantes, no limite, “belos”⁸⁴, aponta com isso a ambigüidade: possibilita a identificação que nos permite ver no outro nossos limites — medos e desejos. Propõe o desconforto.

Três filmes europeus completam a seleção. Creio que por terem sido realizados fora do atual centro mundial da produção cinematográfica têm em si mais evidenciada a verve crítica. Discutem as mesmas questões que sublinhei nos demais filmes apresentados, mas manifestam uma espécie de ênfase didática. Além de terem como foco a própria produção cinematográfica ou videográfica violenta e o voyeurismo, propõem uma ética para a comunicação visual, afirmam a necessidade da reflexão.

Morte ao Vivo (Tesis, Espanha, 1996), de Alejandro Amenábar, é especialmente metalingüístico. É um filme que discute a violência da comunicação visual reproduzível, através da história de uma estudante que está fazendo uma tese sobre a violência no cinema. Com tal tema, o filme poderia pecar pela verborragia. Mas opta por problematizar o lugar do espectador e dos produtores de imagens contemporâneos a partir de uma estrutura de gênero convencional: o *thriller*. E o faz bem.

A abertura do filme mostra pessoas saindo de um vagão de metrô. Recebem ordens para não olhar para os trilhos. Um homem jogou-se, foi atropelado e “partido ao meio”. A protagonista, que seguia em fila como os demais, desvia-se. Tenta olhar. Acompanhamos seu movimento. A câmera

⁸³ Por exemplo, Olivier Mongin (1997:35), sobre este e outros filmes: “tout le scénarios que tendent à naturaliser la violence contribuent à laisser entendre que ‘tout un chacun’ est ‘naturellement’ un tuer en puissance et que le mal est en voie de banalisation”.

⁸⁴ Aqui, ecoa a idéia do “obtusos” pela beleza, que afirmei com relação aos gângsters de Tarantino, apoiada no conceito de Roland Barthes.

acompanha seu olhar. Vamos juntos. Um fiscal puxa-a para trás. Não vemos. Ela não viu.

O desejo de olhar a morte é uma das faces da relação entre imagem e violência explorada pelo filme. A outra face são os limites desta relação. Em um artigo na Folha de S. Paulo, Couto (1996) afirma ser a questão central de *Morte ao vivo* a pergunta: "Os meios de comunicação de massa devem mostrar aquilo que o público quer ver?". A resposta do filme é não.

Para dizer isso, Amenábar, diretor estreante de 24 anos, escolhe um extremo da imagem da violência: os *snuff movies*, filmes nos quais as mortes filmadas são reais, aconteceram de fato — acidentalmente ou não. Ángela, a estudante de cinema, está em busca de imagens realmente violentas. Com a ajuda de seu orientador e de Chema, um garoto fascinado por filmes violentos e pornô, ela encontra os *snuff* e com eles defronta-se com a ambigüidade diante das imagens: horror e curiosidade.

As cenas inquietam. Primeiro, ao ver um assassinato em um *snuff*, Ángela pergunta a Chema: "que horror! Quem vê isso?". A resposta é provocativa: "tu, por exemplo". Diante de um vídeo conseguido por seu ex-orientador, agora morto (pelas imagens, talvez), ela opta por ouvir, sem olhar. Mais tarde, com Chema, na casa dele, de novo nega-se a ver a imagem, vira-se de costas. Chema acompanha o vídeo. Não vemos as imagens, só ouvimos os gritos. Chema diz: "Não olhe! Não olhe". Ángela vira-se, olha, tampa os olhos com as mãos. No momento em que olha, vemos rapidamente o rosto da mulher que está sendo agredida, e, em um *close*, seus olhos aterrorizados. A câmera volta-se para os olhos de Ángela. Um primeiro plano condensa a representação do olhar ofendido.

Momentos depois, vemos Ángela com os olhos parcialmente cobertos por seus dedos. Eles espiam entre as frestas. A cena que vêem, parcialmente, é a de um corpo sendo rasgado por, provavelmente, uma serra elétrica (só a ouvimos). A cena me remete a *Fargo* e o "tritador de pernas". Em *Morte ao Vivo* o corpo destroçado causa a ofensa, o horror. Não há espaço para a piada.

A caracterização dos personagens, que neste momento já é bastante detalhada, torna-se ainda mais significativa se levamos em consideração os nomes dos mesmos. Ángela remete a *angel*, e ao seu olhar são atribuídas, inicialmente, pureza e inocência. No entanto, Chema (seria gratuita a

alusão a *cinema*?) põe em dúvida esta “pureza” do olhar: ninguém é inocente, nem Ángela, nem o espectador.

Assim tem início o *thriller*. Chema percebe na própria imagem as pistas para descobrir seu realizador, um criminoso. Como o fotógrafo de *Depois daquele beijo* (*Blow up*, Antonioni, 1966), Chema busca na imagem o que o olho humano não viu. Em vez de foto, o vídeo. As linhas denunciam a câmera usada. Um corte, a relação que havia entre vítima e assassino (eles se conheciam). O *thriller* domina boa parte do filme. No entanto, como em *Blow Up* a investigação “policial” não é o centro da história⁸⁵. Toda a estrutura do *thriller* é colocada em função da “defesa da tese”.

A cena final do filme abre com imagens de uma apresentadora de TV comentando o caso das “garotas do *snuff*”. Uma reportagem explica a trama quando Ángela entra no quarto de Chema no hospital. Ele desliga a TV, contrariando alguns pacientes. Conversam. Ángela sai e é seguida pelo colega. Caminham pelo corredor do hospital. Passam por quartos, todos com a TV ligada no mesmo canal. A apresentadora pergunta: “Existe realmente um público que consuma este tipo de filme?”. E continua: “Chegou o momento esperado por todos vocês. Como anunciamos, a equipe deste programa conseguiu uma dessas fitas macabras. As imagens que verão são do momento em que Vanessa estava sendo barbaramente torturada. Não é fácil mostrar tais imagens, mas achamos que é do interesse de todos. Sua crueldade e violência dispensam comentários”. Chema e Ángela entram em um elevador. A porta se fecha. “Estas são as imagens”, encerra a apresentadora. Segue-se uma legenda: “advertimos que as imagens que verão podem ferir a sensibilidade do espectador”. O filme termina. Sem imagens.

⁸⁵ Menezes (1996a) mostra como a investigação fotográfica do protagonista de *Blow up* é secundária com relação ao que considera o centro do filme: a substituição das coisas pelas imagens, em uma sugestão pioneira da indistinção entre real e imaginário.

Com uma referência⁸⁶ à obra de Michael Haneke completo meu *mosaico* de imagens que “falam” da comunicação contemporânea da violência, de forma crítica e... violenta. A obra do cineasta austríaco, pouco conhecida no Brasil, apesar do impacto que causou nos principais festivais internacionais, é sem dúvida um dos principais manifestos acerca da violência da comunicação visual reproduzível e do espectador contemporâneo. Em *Benny's video* (idem, Áustria, 1992), filme que integra uma trilogia juntamente com *The 7th continent* e *71 fragments of a chronology of chance*, Haneke nos apresenta a história de um adolescente chamado Benny que, envolto por equipamentos de captação e reprodução imagética, assiste diariamente filmes violentos, entre os quais um vídeo caseiro de um porco sendo abatido. As imagens deste último vídeo nos são oferecidas por Haneke em detalhes. Imagens videográficas inundam a tela do cinema, como que a profanando duplamente: com a imperfeição do vídeo — que é “sujo”, na tela grande ficam explícitas as linhas que caracterizam a imagem eletrônica — e com o realismo da cena violenta, que é exibida em *slow*, com direito a algumas repetições do momento do tiro. Esta abertura introduz a ação seguinte de Benny. Na locadora de vídeos, ele convida uma garota para assistir filmes em sua casa. Sem nenhum motivo, entre um vídeo e outro, atira na menina, matando-a. Sua câmera registra o ato. A cena seguinte ao assassinato é de um realismo próximo do grotesco: Benny, cuja expressão não se altera, preocupa-se em tirar o corpo do local, limpar o sangue. A cena é longa. O corpo é pesado. O sangue, difícil de limpar. Haneke estabelece um comentário irônico e duro acerca de nossas expectativas com relação à representação da violência. Ao contrário da violência “*clean*” dos filmes de ação, nos dá a ver a materialidade da morte violenta. Os minutos longos, quase irritantes, funcionam como dispositivo

⁸⁶ Prefiro não classificar como “análise” meus comentários acerca do trabalho de Haneke. Infelizmente, o acesso que tive aos filmes do diretor foi restrito. *Benny's video* não foi lançado no Brasil. As observações sobre o mesmo foram elaboradas a partir do acompanhamento de uma única sessão, em uma mostra sobre o diretor que aconteceu em Paris, em janeiro deste ano. *Funny games (Violência gratuita)*, filme de Haneke que obteve uma menção da crítica no Festival de Cannes de 1997, estreou em São Paulo na 21ª Mostra internacional de cinema, em outubro de 1997, quando o assisti, e ficou em cartaz por algumas semanas na cidade, mas só será lançado em vídeo em abril de 1999. Algumas críticas e entrevistas com o diretor encontradas em páginas da Internet forneceram-me informações adicionais. A centralidade da obra de Haneke no cenário atual da discussão acerca da violência da comunicação visual me parece evidente e optei por apresentar estes dois filmes aqui, mesmo que de forma incipiente, com o intuito de indicar uma reflexão que deve ser aprofundada.

reflexivo. A ausência de sentimentos na expressão do protagonista, que limpa o crime como quem lava a louça, reforça o distanciamento do espectador. Não há com quem se identificar. Não há justificativa para aquela violência.

A intenção de Haneke parece ser justamente a de questionar nossas referências e expectativas. Nos irritamos/decepcionamos com a ausência de sentido da ação violenta. O cineasta nos quer apontar o inverso: que estamos *acostumados* com a idéia de que a violência é justificável, tem sempre um motivo. O cinema de ação nos ensinou esta expectativa. Por isso, a violência, lá, é catártica, alivia. Haneke nos mostra o inverso.

Violência gratuita (Funny games) radicaliza esta experiência. Uma família acaba de chegar em sua idílica casa de campo para as férias. Anna, a mãe, está em casa preparando o jantar quando é visitada por um jovem, Peter, bem vestido e educado que se apresenta como hópede de seus vizinhos e lhe solicita alguns ovos. Ana atende o pedido mas, em vez de ir embora, Peter começa a importuná-la. A situação piora com a chegada de seu colega, Paul, que faz coro com Peter em um diálogo enervante. Quando o marido, Georg, chega em casa, Anna está em plena discussão com os jovens e pede ao marido que os mande embora. Quando Georg dirige-se aos jovens, é ameaçado e retruca com um tapa no rosto de Paul. Peter então bate em seu joelho com força com um taco de golf.

A partir de então, os jovens passarão, sem razão aparente, a torturar a família até a morte. Em um determinado momento, Georg pergunta à dupla o porquê de sua ação. Paul começa a justificá-la a partir de problemas familiares, sociais etc. Peter ri. Não é verdade. Mais uma vez, Haneke nos oferece personagens sem história, moral ou referências que justifiquem a violência.

O filme, como *Morte ao vivo*, apresenta-se com a estrutura de um *thriller*. Todos os elementos estão presentes: a boa família reunida, a chegada de elementos estranhos, a segurança posta em risco, a expectativa pela saída. O envolvimento proposto também não difere daquele que o espectador experimenta ao acompanhar um bom suspense. Há até a cena da criança que consegue fugir: Schorschi consegue sair correndo em busca de ajuda. Entra em uma casa vazia e encontra uma espingarda em um dos quartos. Segurando-a, o garoto depara-se com Paul, que o seguia. Muito

nervoso, ele arma a espingarda e puxa o gatilho. Não havia balas. Paul leva Schorschi de volta. Tem a espingarda nas mãos e começa a carregá-la. Anuncia que é hora de algum dos Schobers morrer. Peter começa a escolher a vítima, enquanto Paul vai à cozinha comer. A câmera o acompanha. Vemos Paul preparar um sanduíche. Ouvimos um tiro e um grito. Paul não se distrai da preparação do sanduíche. Cabe notar que nada vimos da ação violenta. Apenas os sons a indicaram. No entanto, a sensação de horror é fortíssima.

Paul e Peter deixam a casa. Na sala, Anna está paralisada. Alto, o som remete à TV, na qual passa uma corrida de Fórmula 1. Há sangue na tela. A primeira coisa que Anna faz é desligar a TV. Vai ao encontro do marido. O corpo de Schorschi está no chão. A cena é longa. A situação de imobilidade, horror e dor é materializada através do tempo fílmico⁸⁷.

Anna sai em busca de ajuda. Na estrada, acaba encontrando de novo os jovens. De volta para casa, Paul carrega a arma de novo e propõe um novo “jogo” para Anna: ela deve escolher se Georg morre ou se ela toma seu lugar. Georg grita, Paul e Peter olham para ele. Anna pega a arma e atira em Peter, matando-o. O alívio é inevitável. Na platéia, algumas pessoas até gritam. A morte é catártica. Não agüentávamos mais.

Mas Paul, o sobrevivente, tem um ar incrédulo. Pega o controle remoto da televisão e aperta o botão *rewind*. Simplesmente, a cena é rebobinada, retornando ao momento anterior à ação de Anna. Desta vez, a tentativa de Anna de pegar a arma é barrada por Paul. É ele quem pega a arma e mata Georg.

A cena da morte de Peter é a única cena sangrenta do filme. E também a única em que nos sentimos “satisfeitos”. A morte é justificada, legítima. O filme que seguia a estrutura do *thriller* pedia tal cena. Nós a desejávamos.

Quando Paul olha incrédulo para a câmera, denuncia a intenção do diretor: apontar para o espectador seu próprio *voyeurismo*, seu desejo de violência.

Mas o filme não pára aí. Após a morte do marido, Anna é levada amarrada ao barco da família. Minutos depois de percebermos o terrível

⁸⁷ Haneke inverte a estrutura do *thriller* ao fazer das primeira vítimas o cachorro da família — é o primeiro a ser morto — e a criança.

jogo do qual *nós* somos os protagonistas, caímos de novo na rede do diretor. Mais uma vez, nos empolgamos com a possibilidade de ver, ao menos, Anna escapar. Ela tenta cortar a corda que a amarra. Torcemos. Mas, antes de qualquer sucesso, é empurrada para o lago.

A dupla vai até a casa de outro casal, amigos dos Schobers. Tudo vai começar de novo. Paul olha para a câmera e pisca. Não é um tique nervoso.

Entre a *mimesis* e a reflexividade [considerações finais]

Tu es réveillé! Coucou, c'est un film!

Michael Haneke

No início desta dissertação, falava do potencial mimético do cinema, da sedução da sala escura, do deixar-se “embrulhar em negro”. Ao mesmo tempo, apontava como problema a compreensão da relação de prazer com a representação do horror, verificada desde tempos imemoriais e atestada em nosso século de imagens em movimento.

A análise revelou obras que, metalingüisticamente, refletem acerca da própria produção cinematográfica — e midiática — da violência. Assim, acabam por elaborar um discurso sobre o lugar do espectador contemporâneo, e suas expectativas.

A violência, nestas obras, surge não apenas como tema, mas como linguagem. Através de estratégias narrativas diversas, os filmes aqui discutidos enfrentam o paradoxo e a ambigüidade descritos por Schölhammer⁸⁸ (1995). Este autor diz que é paradoxal “comunicar o *incomunicável*, ou seja, atingir o momento em que a comunicação verbal cede e é substituída pela agressão”. E que é “ambígua” esta comunicação, dado que a representação da violência dá “uma realidade nova à experiência violenta”, motivo pela qual é criticada, constantemente “suspeita de exaltar e glorificar a violência”, “contagiar o meio social dos leitores, estimulando e justificando as suas reações violentas” (SCHÖLHAMMER, *idem*:290).

De fato, os filmes que discuti, ao comunicar a violência, ao comunicar *com* violência⁸⁹, ingressam neste terreno da ambigüidade. Alimentam o espectador carente de *experiência* com a representação da experiência violenta. Mas, às vezes, através de mecanismos reflexivos, retiram o espectador da confortável posição *voyeurista*. Fazem-no cúmplice. Questionam seu lugar.

Xavier (1996) nota que o lugar do espectador como *observador* é definido a partir da tradição teatral. Por volta de 1530, “se configura, na

⁸⁸ Em um artigo em que analisa a literatura brasileira de temática violenta

Itália, uma ordem espacial do espetáculo definida pelo que depois ficou consagrado como 'palco italiano': platéia toda de um lado, ação teatral do outro, ambos se encarando em oposição frontal, separados por uma fronteira nítida onde 'fosso' e cortina materializam a diferença de estatutos dos espaços, o da representação e o da realidade." (XAVIER, 1996:250). Para o autor, é nesta concepção de espetáculo — delimitador de fronteiras, definidor da posição do espectador — que se insere o cinema, sobretudo o cinema clássico, "que se forma no período de 1908-1919, se estabiliza nos anos 20 e se mantém como o estilo de narração privilegiado pela indústria cinematográfica até o final dos anos 50" (*idem*:248).

Para discutir a relação do espectador com o cinema, Xavier escolhe um filme que, de forma reflexiva, traz para o centro da discussão justamente o cinema e seu espectador: *A janela indiscreta* (*Rear window*), de Alfred Hitchcock. A escolha é justificada por ser este filme, em sua opinião, aquele que "apresenta de maneira mais explícita uma experiência que, em sua estrutura, reproduz a geometria do espetáculo nos termos da janela renascentista de Alberti"⁹⁰. Jeff, o protagonista, que se encontra imobilizado devido a um acidente, passa seus dias junto à janela de seu apartamento, observando os apartamentos vizinhos, através das lentes de sua câmera.

Xavier nota a conotação metafórica da prática *voyeurista* de Jeff, que "o coloca quase como uma ilustração da teoria do 'dispositivo' cinematográfico formulada por Jean-Louis Baudry: imobilidade, investimento da energia no olhar, prazer nesta posição de 'tudo perceber', regressão infantil." (*idem*:259). Mas ressalta que, além de uma metáfora do lugar do espectador de cinema, a posição de Jeff remete também ao do espectador teatral. Ou seja, Hitchcock desenharia, com *Janela indiscreta*, sua teoria do espetáculo.

Acompanho a análise: Jeff, o *voyeur*, não é isento de culpa. Ele invade a privacidade alheia, bisbilhota, propõe a invasão de domicílio, usurpa as tarefas da polícia. No entanto, a ação de Torwald — o vizinho que teria cometido o crime — "o salva, pois a confirmação do crime redime todos os excessos da caça ao suspeito" (*idem*:262). Assim, Torwald funciona "como

⁸⁹ O conceito de *imagem-violência* que construí tinha como referente justamente esta dupla comunicação.

⁹⁰ Aqui, refere-se à técnica de representação pictórica da profundidade, que se consolida na Renascença.

um duplo, aquele que comete o crime simbolicamente no lugar do *voyeur*, para o prazer do *voyeur*, e o salva da culpa" (*idem, ibidem*).

Mas o jogo de espelhos não termina aí: "eu, o espectador, observo Jeff, meu representante, a observar o assassino"; e ainda: "eu, espectador, desejo o crime de Torwald, tanto quanto Jeff. Por este motivo e com esta expectativa estou lá a assistir um filme que não traz senão esta promessa no seu centro. Ou seja, o meu crime é o crime de Jeff por procuração".

a função do espetáculo não mais se concebe como um ativar a consciência moral de um indivíduo racional soberano que, a partir do exemplo, toma decisões e se redime; agora, a função do espetáculo é a de canalizar a violência, satisfazer as disposições do imaginário, liberar fantasias, enfim, " Descarregar" os impulsos considerados inevitáveis, como uma válvula reguladora (*idem:263*).

Segundo Xavier, a teoria do espetáculo de Hitchcock atribui ao cinema o lugar de uma "espécie de ritual moderno pelo qual, como espectadores, cumprimos um ciclo de transgressão, mergulhamos no espaço onde comanda o desejo, para retornar ao mundo prático e à convivência 'liberados' das pressões inevitáveis das pulsões que ameaçam o tecido social e prenunciam o crime" (*idem:264*). Esta teoria teria um referencial psicanalítico que superaria o antigo referencial ético-religioso vigente no cinema dos anos 20 e 30.

Observei a respeito dos filmes apresentados que, através de diferentes estratégias, tecem comentários acerca do lugar do espectador e de sua relação com a violência representada. Estas produções recentes dialogam com o *paradigma* proposto por Hitchcock, detalhado por Xavier. Em sua estrutura, a teoria não se modifica. O cinema recente não deixa de acreditar neste potencial liberador, catártico do meio. Mas, de certa forma, o subverte, ironizando a expectativa do espectador.

Procurei ressaltar algumas estratégias de reflexividade recorrentes nos filmes que selecionei. Entre elas, destaquei a ironia da construção da ação violenta em uma chave cômica, mais próxima do grotesco. *Cães de aluguel*, *Pulp fiction*, *Fargo* e *Assassinos por natureza* são alguns dos filmes que exploram esta estratégia.

Uma postura distanciada também é solicitada do espectador quando não lhe são oferecidos personagens com os quais possa se identificar. Para tal, contribui a ausência de referenciais morais e éticos dos personagens, especialmente perceptível em *Benny's video*, *Violência gratuita* e *Retrato de um assassino*. Tal mecanismo é sugerido em *Cães de aluguel*, ambíguo em *Assassinos por natureza*.

A introdução de “filmes dentro do filme” é outra forma reflexiva, dado que aponta para a construção textual, afastando a narrativa do ilusionismo. Por vezes, este recurso é usado para problematizar o próprio lugar do espectador. Sua utilização é quase unânime na seleção em questão, o que aponta para a centralidade da discussão do *status* da comunicação visual reproduzível e do lugar do espectador no interior das obras. Em *A estrada perdida* há as fitas de vídeo misteriosamente gravadas no interior da casa, o filme pornô estrelado pela protagonista exibido em um telão, imagens fornecidas em pequenos monitores como a “última refeição” antes da morte. Em *Retrato de um assassino*, são as imagens do vídeo realizado pela dupla de assassinos que nos fazem cúmplices de um dos crimes praticados. Em *Assassinos por natureza*, são tantas as referências a filmes — dentro do filme — que afirmei serem as imagens o objeto central da obra. *Morte ao vivo* é um filme sobre filmes e os espectadores que alimentam sua existência. De certa forma, como *Violência gratuita* e *Benny's video*.

Stam (1992), que analisa a tradição da reflexividade em romances, peças e filmes, aponta como característica central da obra reflexiva o fato de, através de diferentes estratégias, interrogar as convenções fílmicas e/ou literárias, quebrando com a idéia da arte como encantamento, e apontando para sua construção textual.

As obras que escolhi apropriam-se do *encantamento* para, eventualmente, interrogá-lo. As piscadelas — imagetivamente representadas (em *Violência gratuita*), ou sugeridas (em *Cães* ou *Fargo*) — acabam por apontar para uma expectativa engessada do espectador, moldada nas centenas de horas frente às narrativas de *westerns*, policiais, filmes de ação, ou mesmo textos jornalísticos dramaturgicamente construídos, nas quais a ação violenta do herói é sempre legítima, justificada, esperada e catártica.

Para Stam, a reflexividade subverte a suposição de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo. Através de estratégias como descontinuidades narrativas, intrusões autorais, digressões ensaísticas, virtuosidades estilísticas, os filmes — ou livros, peças — reflexivos compartilham uma relação paródica, lúdica e desconstrutiva com as normas e convenções estabelecidas.

*They demystify fictions, and our naive faith in fictions, and make of this demystification a source for new fictions.*⁹¹ (STAM, *op.cit.*:XI)

Para o autor, o exemplo-chave da arte reflexiva é o teatro de Brecht. O dramaturgo interrompe a ação com canções, congela “quadros” e faz seus atores dirigirem-se diretamente para a platéia. O resultado é a substituição do envolvimento empático por reflexão distanciada.

Em todos estes recursos reflexivos, a estratégia narrativa central é a descontinuidade. A arte anti-ilusionista chama a atenção para os buracos no tecido narrativo. A descontinuidade acorda a inteligência crítica do espectador. Para Stam, o teatro de Brecht é lúdico, agressivo e didático.

O que o teatro de Brecht propõe é a destruição da fronteira entre palco e platéia. Brecht desconstrói a convenção que estipula que atores tratem a platéia como uma “quarta parede”. Esta regra funda o lugar do espectador como *voyeur*.

*The audience sees quite intimate episodes without being seen. It's just like somebody looking through a keyhole and seeing a scene involving people who've no idea they are not alone.*⁹² (BRECHT, Bertold. *The Messingkauf dialogues*, apud STAM, *op.cit.*:40)

Entre os filmes que analiso, *Violência gratuita* é provavelmente o mais “brechtiano”. Introduce, de forma didática, o olhar — na verdade, a piscadela — para a câmera, interrompe a narrativa com o *rewind*, introduz comentários irônicos e auto-referentes em meio a diálogos “realistas”⁹³. No entanto, Haneke não abdica do ilusionismo. Utiliza-o para fazer o

⁹¹ “Eles desmistificam ficções, e nossa fé ingênua em ficções, e fazem desta desmistificação uma fonte para novas ficções.” (Tradução minha).

⁹² “A platéia vê episódios bastante íntimos sem estar sendo vista. É como alguém espiando por um buraco de fechadura e vendo uma cena envolvendo pessoas que não têm a menor idéia de que não estão sozinhas.” (*Idem*).

espectador aderir à história, torcer pela família, identificar-se com esta, festejar o assassinato de um dos jovens. No “jogo” de Haneke, é preciso estar envolvido para cair na armadilha.

O olhar ofendido

O processo de seleção e análise dos filmes colocou-me em contato com dezenas de obras, que tocavam com maior ou menor insistência na questão da relação da comunicação visual reproduzível com a violência. Em vários momentos, gritava em meus ouvidos uma frase lida um dia, no processo da pesquisa:

Junto ao olhar ofendido ficou para mim a pergunta: o quanto e o que se pode ver?

Quanto mais via “minhas” imagens — violentas, dúbias, doloridas, estranhas, às vezes, engraçadas — mais a frase me fazia sentido, pedia resposta.

O autor da frase, João Baptista da Costa Aguiar, é desenhista e editor de arte da revista *Imagens*, da Unicamp. No número desta revista sobre violência, Aguiar esteve em contato com muitas “imagens da violência”, como as chama, imagens da morte: fotos de cenas de crimes feitas pela perícia, corpos mutilados, fotos do momento da morte, cenas de suicídio. Profissional do olhar, acostumado a lidar com imagens, Aguiar percebeu, diante do material desta edição, não ter perdido a sensibilidade: descreve a constatação do limite de seu olhar. O que o levou a formular a pergunta em questão foi a dor física que tomou conta de seus olhos, a sensação de esforço, excesso, superação.

As imagens com que trabalho não são, como as editadas por Aguiar, registros da violência concreta, captados em flagrantes do cotidiano. Mas, são flagrantes de nosso imaginário, documentam uma sensibilidade contemporânea, provocam esta sensibilidade. Apesar da natureza diversa

⁹³ Em determinado momento, alguém da família pergunta para um dos jovens assassinos: “Por que vocês não nos matam imediatamente?”. Ele responde: “Porque ninguém mais se divertiria”.

das imagens com que trabalhamos, identifiquei-me com a ofensa da qual fala Aguiar. Dela, nasceram várias inquietações que aqui descrevi.

Creio que a sensação de excesso advém do próprio paradoxo da comunicação da violência. Como comunicar o *incomunicável*? Por que evitar que esta comunicação seja, em si, violenta? De fato, os filmes em questão não o evitam. Comunicam com violência. Tarantino comparou *Cães de aluguel* a uma sessão de pancadas na cabeça com um revólver. Haneke afirma: "Meus personagens são sarcásticos. Seus olhares à câmera são como socos dirigidos aos espectador" (*in* LOIRET, 1998, trad. minha)⁹⁴. Confesso ter saído de *Violência gratuita* nocauteada. Durante a sessão me perguntei diversas vezes o que estava fazendo no cinema. Mas a idéia é essa: atingir o espectador pela agressão. Combater sua apatia, proporcionada pelo excesso de imagens, pela sua velocidade, com violência.

Em síntese, os filmes analisados condensam visões sobre a constituição dos sujeitos na contemporaneidade, as suas relações com os meios de comunicação e, mais especificamente, com a comunicação visual reproduzível. Comunicam através da violência.

Mais que reflexo, ou re-apresentação da violência cotidiana das metrópoles, as obras que analisei apropriam-se da violência para falar da contemporaneidade, das relações sociais, das nossas (nós, espectadores, cidadãos urbanos) relações com o outro, com o mundo, com as imagens. A violência é matéria-prima dos filmes porque, no limite, é "boa para pensar". Aponta as fronteiras fracamente demarcadas entre morte e vida, real e imaginário, o que temos ser e o que somos.

⁹⁴ Ou ainda: "O espectador não é inocente. Ele é um *voyeur*. Sem ele, a produção deste tipo de imagens não seria possível. Se os filmes ultraviolentos não vendessem, ninguém os produziria. O único meio de fazê-lo consciente deste estado de coisas é lhe dar um **chute no estômago**" (HANEKE, *in* GUILLOUX, 1997; tradução e grifo meus).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Cinema em São Paulo - hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da USP, 1995.

Anuário Mídia Dados 96. Grupo de Mídia, São Paulo.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Ars Poetica, 1993.

BAPTISTA, Mauro. "A violência no cinema americano contemporâneo - o policial". In *Comunicação e Política*, v. 1, n. 2, dez 94/mar 95. RJ, Editora Cebela, 1995.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. RJ, Nova Fronteira, 1990.

BATESON, Gregory. "An analysis of the nazi film Hitlerjunge Quex". In *The study of culture at a distance* (302-314). Chicago, The University Chicago Press, 1953.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo, Imaginário/Edusp, 1991.

BELO, Jane. "The father figure in *Panique*". In *The study of culture at a distance* (289-290). Chicago, The University Chicago Press, 1953.

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

_____. *Patterns of culture*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1934.

BENJAMIN, Walter. "A crise do romance. Sobre Alexandersplatz, de Döblin". In *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996a.

_____. "A doutrina das semelhanças". In *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996b.

_____. "Experiência e pobreza". In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996c.

_____. "O Surrealismo". In *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

_____. "Pequena história da fotografia". In *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996d.

BERGER, John. *Ways of seeing*. Nova Iorque, Penguin Books, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude. "A crueldade irônica". In *Imagens*, n.2, ago/94. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BIODROWSKI, Steve. "Lost highway: the solution". *Cinefantastique*, vol. 28, n.10, abril de 1997. (<http://omnibus.uni-freiburg.de/~mhartman/intlh.html>).

- Cadernos de Antropologia e Imagem 1 - Antropologia e cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995.
- Cahiers du Cinéma*, n. 509, 1997. "Lynch aux troussees".
- CAIUBY NOVAES, Syliva & MENEZES, Paulo (coord.). *Imagem em foco nas ciências sociais*. Projeto temático enviado à FAPESP em junho de 1998.
- _____ & HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Entrevista com Massimo Canevacci, 1996, *mimeo*.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1990a.
- _____. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo, Brasiliense, 1990b.
- _____. *Sincretismos*. São Paulo, Studio Nobel, 1996.
- CHESNAIS, Jean-Claude. *Histoire de la violence*. Paris, Robert Laffont, 1981.
- Cinejornal*. Embrafilme, ns. 1, 2, 4 e 6.
- CLARENS, Carlos. *Crime movies. Na illustrated history of the gangster genre from D.W. Griffith to Pulp Fiction*. Nova Iorque, Da Capo Press, 1997.
- CLASTRES, Pierre. "De que riem os índios?". In *A sociedade contra o estado*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- COELHO, Marcelo. "'Fargo' tem personagens e vidas banais". In *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. 9, 17 de julho de 1996.
- COLOMBRES, A. *Cine, antropologia y colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1985.
- COUTO, José Geraldo. "'Morte ao Vivo' questiona violência da imagem". *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. 1, 6/9/1996.
- CRAWFORD, P. & SIMONSEN, J. *Ethnographic film - aesthetics and narrative traditions*. Aarhus, Intervention Press, 1992.
- _____ & TURTON, D. *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press, 1992.
- CUDON, J. A. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Londres, Penguin books, 1991.
- DUCROT & TODOROV. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa, Dom Quixote, 1977.
- DUNN, Mike. Site na Internet sobre David Lynch. (<http://www.mikedunn.com/lynch/>).
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990a.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990b.
- EIZENBERGER, Hans Magnun. *Guerra civil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- Folha de S. Paulo, caderno especial "Emergentes", 27/11/1996.
- _____. Ilustrada, p. 1, 1º/1/1994.
- _____. Ilustrada, p. 9, 30/9/1995.
- FOUCAULT, Michel. "Las meninas". In *As palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- GEERTZ, Clifford. "Art as a cultural system". In *Local knowledge - further essays in interpretive anthropology*. New York, Basic Books, 1983.
- _____. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1989.
- _____. *Works and lives - the anthropologist as author*. Califórnia, Stanford University Press, 1994.
- GILMORE, Mikal. "The lost boys". *Rolling Stones*, 6/03/1997. (<http://www.mikedunn.com/lynch/lrs1.html>).
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne & VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo, Papirus, 1994.
- GORER, Geoffrey. "Notes on *La Belle et la Bête*". In *The study of culture at a distance* (290-1). Chicago, The University Chicago Press, 1953.
- GORIN, François. (Entrevista com Michael Haneke). In *Télérama*, 14/01/1998. Encontrado na Internet, <http://pages.Pratique.fr/~yrol/CINEMA/HANEKE/funnygames.htm>
- GUILLOUX, Michel. "Pour Michael Haneke, un bon coup de pied dans le ventre rende le spectateur conscient". In *L'humaquotidien*, 15/05/1997. Encontrado na Internet, <http://www.humanite.presse.fr>
- GUNNING, Tom. "Uma estética do espanto. O cinema das origens e o espectador (in) crédulo". In *Imagens*, n.5, ago/dez/95. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- HALLOWELL, A. Irving. "Culture, personality, and society". In Kroeber, A. (org.): *Anthropology today: an encyclopedic inventory*. Chicago, The University of Chicago Press, 1954.
- HANEKE, Michael. "Director's statement". Encontrado na Internet, http://207.237.121.200/movies/funny_games/funny_games.htm.#STATEMENT
- HANNERZ, Ulf. "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional". In *Mana. Estudos de antropologia social*. Rio de Janeiro, Museu Nacional, v.3, n.1, abril de 1997, pp. 7-40.
- HARRIS, Marvin. *The rise of anthropological theory*. (Capítulos 15 a 17). Nova Iorque, Harper & Row, Publishers, Inc., 1968.
- HARTMAN, Mike. Site na Internet, com depoimentos de atores e equipe técnica do filme, artigos publicados em revistas e entrevistas. (<http://omnibus.uni-freiburg.de/~mhartman/lhind.html>). E-mail: mhartman@mail.uni-freiburg.de
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

- JOHNSON , Randal. *Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990*. In *Revista da USP*. São Paulo, n. 19, set/nov 1993.
- JORDAN, Pierre. "Primeiros contatos, primeiros olhares". In *Cadernos de antropologia e imagem 1 - antropologia e cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995.
- Jornal da Tela, n. especial, mar/1986.
- Jornal do Vídeo, set/95, abr/1996, set/96.
- KING, Gayle & STRAUBHAAR, J.D. "Effects of television on film in Argentina, Brazil and Mexico". In *Current research in film: audiences, economics, and law*, v.3. New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1987.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "A ciência do concreto". In *O pensamento selvagem*. Campinas, Papyrus, 1989.
- _____. "Introdução à obra de Marcel Mauss". In MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia vol. 2*. São Paulo, E.P.U., 1974.
- LINTON, Ralph. *The cultural background of personality*. Londres, Routledge & Kegan Paul Ltda., 1952.
- LOIRET, Maureen. (Entrevista com Michael Haneke). In *CinéLibre*, nº 45, Janeiro de 1998. Encontrado na Internet, <http://pages.Pratique.fr/~yrol/CINEMA/HANEKE/funnygames.htm>
- LOIZOS, P. *Innovation in ethnographic film - from innocence to self-consciousness, 1955-85*. Manchester, Manchester University Press, 1993.
- LOVELL, Alan. "The western". In NICHOLS, Bill. *Movies and methods - an anthology*. Berkeley, University of California Press, 1976.
- LYNCH, David & GIFFORD, Barry. *Lost Highway*. Ed. Faber & Faber, 1997.
- MACDOUGALL. "Films of memory". In TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova Iorque, Routledge, 1994.
- MARCUS, George E. "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage". In TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova Iorque, Routledge, 1994.
- _____ & CUSHMAN, D.. "Ethnographies as texts". In *Annual reviews of anthropology*, n.11,1982.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Comunicacion, campo cultural y proyecto mediado". In *Revista Dialogos de la comunicación*, n. 26. Lima, Peru, 1990.
- MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In *Sociologia e antropologia vol. 2*. São Paulo, E.P.U., 1974.
- MEAD, Margaret. "Plot Summary [of the Soviet filme *The Young Guard*]". In *The study of culture at a distance* (296/7). Chicago, The University Chicago Press, 1953
- _____ & MÉTRAUX, Rhoda. *The study of culture at a distance* . Chicago, The University Chicago Press, 1953

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. "A questão do herói-sujeito em *cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho". *In Tempo Social*. São Paulo, v.6, n.1-2, junho, 1995.

_____. "Cinema: imagem e interpretação". *In Tempo Social*. São Paulo, v. 8, n. 2, out./1996.

_____. *Imagens no Tempo. Cinema: problematização e significação nos anos 70*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da FFLCH/USP, 1996a.

MEWES, Luiz. *A verdade sobre o cinema brasileiro*. São Paulo, João Scortecci Editora, 1992.

MONGIN, Olivier. *La violence des images - ou comment s'en débarrasser?*. Paris, Seuil, 1997.

MONTE-MÓR, Patrícia. "Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil". *In Cadernos de antropologia e imagem 1 - antropologia e cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995.

MONTERO, Paula. "Reflexões sobre uma antropologia das sociedades complexas". *In Revista de antropologia*, São Paulo, USP, n. 34, 1991, pp. 103-130.

MORIN, Edgar. "A alma do cinema". *In XAVIER, Ismail. A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991. (Tradução de António-Pedro Vasconcelos).

_____. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, L'Édition de Minuit, 1995 [1956].

NAGIB, Lúcia. "A droga perfeita que vem do som". Folha de S.Paulo, caderno Mais!, pág. 9, 27 de abril de 1997.

NAZÁRIO, Luiz. *O Cinema Industrial Americano*. São Paulo, Nova Stella, 1987.

NICHOLS, Bill. *Ideology and the image*. Bloomington, Indiana University Press, 1981.

PARRA, Daniéle e ALLOUCH, Didier. "Quentin Tarantino" (Entrevista). *In Le Mensuel du Cinema*, junho, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro". *In NOVAES, Aduino* (org.). *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

PESSOA, Fernando. Poesia, sem título, de Álvaro de Campos. *In Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa, Edições Ática, s/d.

PIAULT, Marc-Henri. "A antropologia e a 'passagem à imagem'". *In Cadernos de antropologia e imagem 1 - antropologia e cinema: primeiros contatos*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. "A construção da cidadania sem fronteiras". *In RAMOS, Sílvia* (org.). *Mídia & Violência Urbana*. Rio de Janeiro, Faperj, 1994.

PIZZELLO, Stephen. "From Rags to Reservoir Dogs". *In American Cinematographer*, novembro, 1992.

POMMER, Mauro Eduardo. "Ponto de vista narrativo em *The big sleep* e *Pulp Fiction* como expressão da subjetividade". *In Site na Internet da Socine*

(*Sociedade brasileira de estudos de cinema*), consultado em dezembro de 1997. (<http://www.dmnet.com.br/socine/mep.htm>)

RAMOS, Fernão Pessoa. "Imagem traumática e sensacionalismo". In *Imagens*, n.2, ago/94. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

RAMOS, J. M. "O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)". In RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.

ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo. *Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios*. Tese de doutoramento, ECA/USP, 1997.

ROLANDEAU, Yannick. "Critique". Encontrado na Internet, <http://pages.Pratique.fr/~yrol/CINEMA/HANEKE/funnygames.htm>

RONDELLI, Elizabeth. "Media, representações sociais da violência, da criminalidade e ações políticas". *Comunicação e Política*. Rio de Janeiro, Cebela, v. 1, n. 2, dez/94-mar/95.

ROUCH, Jean. "The camera and man". In HOCKINGS, Paul (Ed.): *Principles of visual anthropology*. Nova Iorque, Mouton, 1995 [1974].

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. "O monstruoso e o indizível". In *Comunicação e Política*, v. 1, n. 2, dez 94/mar 95. Rio de Janeiro, Editora Cebela, 1995.

SCHWARZ, Vera. "Comparison of the film and the novel". In *The study of culture at a distance* (297-302). Chicago, The University Chicago Press, 1953

Sexta Feira - Antropologia, Artes e Humanidades. São Paulo, Editora Pletora, n. 3, outubro de 1998.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. "Estereótipo, realismo e representação racial". In *Imagens*, n.5. Campinas: Editora da Unicamp, ago/dez 1995.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUSA, Mauro Wilton de. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1992.

TAKAHASHI, Jo (org.). *Cinema brasileiro: evolução e desempenho*. São Paulo, Fundação Japão, 1985.

TARANTINO, Quentin. *Pulp fiction - Roteiro do filme*. Rio de Janeiro, Artemídia/Rocco, 1995.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity*. Nova Iorque, Routledge, 1993.

_____. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. São Paulo, Paz e Terra, 1993b.

TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing theory*. Nova Iorque, Routledge, 1994.

TOMAS, David. "Manufacturing vision. Kino-eye, the man with a movie camera and the perceptual reconstruction of social identity". In TAYLOR, Lucien (ed.): *Visualizing theory*. Nova Iorque, Routledge, 1994.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, Papirus, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

WALLACE, David Foster. "David Lynch keeps his head". *Premiere*, set./1996. (<http://www.mikedunn.com/lynch/lhpremiere.html>).

WASHOW, Robert. "The gangster as tragic hero". In *The Immediate Experience*, Nova Iorque, Atheneum, 1974.

WEAKLAND, John H.. "An analysis of seven Cantonese films". In *The study of culture at a distance* (292-295). Chicago, The University Chicago Press, 1953

_____. "Feature films as cultural documents". In Hockings, Paul (Ed.): *Principles of visual anthropology*. Nova Iorque, Mouton, 1995 [1974].

WELLS, Ron. "Lost Highway Screenwriter Barry Gifford". *Film Threat*. (<http://www.mikedunn.com/lynch/lhgifford.html>).

WISNIK, José Miguel: "A primeira vez, mamãe, que eu fui ao cinema". In José Miguel Wisnik (CD). Santo André: Selo Camerati, 1992.

WOLFENSTEIN, Martha. "Movie analysis in the study of culture". In *The study of culture at a distance* (267-280). Chicago, The University Chicago Press, 1953a.

_____. "Notes on an Italian film: *The Tragic Hunt*". In *The study of culture at a distance*. Chicago, The University Chicago Press, 1953b.

XAVIER, Ismail (org.). "A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock". In *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FILMOGRAFIA

Benny's video

Direção: *Michael Haneke*

Roteiro: *Michael Haneke*

Ano da produção: 1992

Duração: 105'

País: Áustria/Suíça

Elenco:

Arno Frisch	Benny
Ulrich Mühe	Pai
Angela Winkler.....	Mãe
Ingrid Stassner.....	Garota

Cães de aluguel (Reservoir dogs)

Direção e Roteiro: Quentin Tarantino

Direção de fotografia: Andrzej Sekula

Produção: Lawrence Bender

Ano da produção: 1992

Duração: 94'

País: EUA

Elenco:

Harvey Keitel	Mr. White/ Larry	
Tim Roth.....	Mr. Orange/ Freddy	
Michael Madsen.....	Mr. Blonde/ Vic	
Chris Penn.....	Nice Guy Eddie	
Steve Buscemi	Mr. Pink	
Lawrence Tierney	Marvin Nash.....	Joe Cabot Mr. Blue
Eddie Bunker.....	Mr. Blue	
Kirk Baltz.....	Marvin Nash (o policial)	
Quentin Tarantino.....	Mr. Brown	

A estrada perdida (Lost highway)

Direção: David Lynch

Roteiro: David Lynch e Barry Gifford

Produção: Deepak Nayar, Tom Sternberg e Mary Sweeney

Fotografia: Peter Deming

Música (Composição e Regência): Angelo Badalamenti

Música adicional: Barry Adamson

Design de Som: David Lynch

Edição de Som: Frank Gaeta

Edição de Música: Marc Vanocur

Ano: 1997

Duração: 135'

País: EUA

Elenco:

Bill Pullman	Fred Madison
Patricia Arquette.....	Renée Madison e Alice Wakefield
Balthazar Getty.....	Pete Dayton
Robert Blake.....	"Mystery Man"

Natasha Gregson Wagner.....	Sheila
Gary Busey.....	Bill Dayton
Richard Pryor.....	Arnie
Robert Loggia.....	Mr. Eddy/Dick Laurent
Michael Masee.....	Andy

Fargo (idem)

Direção: Joel Coen
 Roteiro: Joel e Ethan Coen
 Direção de fotografia: Roger Deakins
 Produção: Ethan Coen
 Ano da produção: 1996
 Duração: 98'
 País: EUA
 Elenco:
 Frances McDormand..... Marge Gunderson (delegada)
 Steve Buscemi..... Carl Showalter
 William H. Macy..... Jerry Lundegaard
 Peter Stormare..... Gaer Grimsrud
 Kristin Rudrud..... Jean Lundegaard
 Harve Presnell..... Wade Gustafson

Morte ao vivo (Tesis)

Direção: Alejandro Amenábar
 Produção: Alejandro Amenábar
 Produção Executiva: Jose Luis Cuerda e Emiliano Otegui
 Direção de Fotografia: Hans Burmann
 Ano da produção: 1996
 Duração: 125'
 País: Espanha
 Elenco:
 Ana Torrent..... Ángela
 Fele Martínez..... Chema
 Eduardo Noriega..... Bosco
 Rosa Campillo..... Yolanda
 Teresa Castanedo..... Apresentadora de TV
 Xabier Elorriaga..... Jorge Castro
 Miguel Picazo..... Figueroa

Natural born killers (Assassinos por natureza)

Direção: Oliver Stone
 História: Quentin Tarantino
 Roteiro: David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone
 Produção: Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend
 Produção Executiva: Arnon Milchan Thom Mount
 Direção de Fotografia: Robert Richardson
 Ano da produção: 1994
 Duração: 118'
 País: EUA
 Elenco:
 Woody Mickey Knox

Harrelson.....	
Juliette Lewis.....	Malory Knox
Robert Downey Jr.....	Wayne Gale
Tommy Lee Jones.....	Dwight McClusky
O-Lan Jones.....	Mabel
Rodney Dangerfield.....	pai de Malory
Edie McClurg.....	mãe de Malory

Pulp fiction (Tempo de Violência)

Direção e roteiro: Quentin Tarantino

Direção de fotografia: Andrzej Sekula

Produção: Lawrence Bender, Danny de Vito, Michael Shamberg e Stacey Sher

Ano da produção: 1994

Duração: 154'

País: EUA

Elenco:

Tim Roth.....	Pumpkin
Amanda Plummer.....	Honey Bunny
John Travolta.....	Vincent Vega
Samuel L. Jackson.....	Jules Winnfield
Uma Thurman.....	Mia Wallace
Harvey Keitel.....	The Wolf
Bruce Willis.....	Butch Coolidge
Rosanna Arquette.....	Jody
Ving Rhames.....	Marcellus Wallace
Eric Stoltz.....	Lance
Christopher Walken	Capitan Koons
Maria de Medeiros	Fabienne
Quentin Tarantino.....	Jimmy

Retrato de um assassino (Henry, portrait of a serial killer)

Direção: John McNaughton

Roteiro: John McNaughton

Ano da produção: 1986/1990

Duração: 83'

País: EUA

Elenco:

Michael Rooker.....	Henry
Tracy Arnold.....	Becky
Tom Towles.....	Otis

Violência gratuita (Funny Games)

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

Produção: Veit Heiduschka

Ano da produção: 1997

Duração: 103'

País: Áustria

Elenco:

Susanne Lothar..... *Anna*
Ulrich Mühe *Georg*
Arno Frisch *Paul*
Frank Giering *Peter*

.....
Stefan Clapczynski *Schoschi*
Doris Kunstmann *Geda*
Christoph Bantzer *Fred*

Referências filmográficas

Amor à queima-roupa (True romance). Tony Scott (dir.), Quentin Tarantino (roteiro), EUA, 1993.

Cidadão Kane (Citizen Kane). Orson Welles, EUA, 1941.

Depois daquele beijo (Blow-up). Michelangelo Antonioni, Grã-Bretanha, 1966.

Hard Boiled (Fervura Máxima). John Woo, Hong Kong, 1994.

Laranja mecânica (The clockwork orange). Stanley Kubrick, EUA, 1971.

Rashomon (idem). Akira Kurosawa, Japão, 1950.

The Killer (O Matador). John Woo, Hong Kong, 1988.

ACERVO

Os filmes *Cães de aluguel, Pulp fiction, Fargo, A estrada perdida, Assassinos por natureza, Morte ao vivo e Amor à queima-roupa* estão disponíveis em vídeo no acervo do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da Universidade de São Paulo.

capa e contracapa

imagens

dos filmes *Lost highway*, *Reservoir dogs* e *Funny games*

pesquisa e seleção

Rose Satiko Hikiji

tratamento

Mariana Vanzolini

projeto gráfico

Florencia Ferrari