

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade

Eduardo Portanova Barros
Bolsista CNPq-Brasil

Prof. Dr. Carlos Gerbase
Orientador

Tese apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCOM-FAMECOS-PUCRS).

Porto Alegre, 1º julho de 2009.

Para Ana Taís e Luchino, meus dois instantes eternos.

Agradeço aos meus pais (Bolívar e Déa) e família, sempre compreensivos nos momentos mais críticos; ao meu orientador, Carlos Gerbase, cuja personalidade sempre admirei e por ter demonstrado, durante nossa convivência acadêmica, interesse por minhas angústias e apreensões, além de servir de inspiração intelectual para a minha tese; à coordenação do PPGCom, em especial ao professor Juremir Machado da Silva, por ter investido no meu trabalho e inspirar pelo menos um capítulo da tese, “O jogo da pós-modernidade”; ao cineasta Ruy Guerra, por encontrar tempo e paciência para me receber em sua casa, e sua filha, Janaína Diniz Guerra, que facilitou nosso encontro; aos meus entrevistados, principalmente Maria Cecília Sanchez Teixeira, que fez a ponte com colegas dos estudos do imaginário; à professora Cremilda Medina, que, em uma visita rápida até minha casa, em Porto Alegre, injetou ânimo; ao meu colega de curso Cassiano Scherner, que emprestou farto material de pesquisa e se mostrou solidário diante das incertezas; à jornalista Ivonete Pinto, por sugestões e dicas; ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (CNPq) pela bolsa de estudos para a realização do curso integral; aos professores, que reforçaram a arte da argumentação, principalmente aqueles dos quais fui aluno, e aos funcionários da secretaria da Pós-graduação da Famedos, sempre solícitos e prestativos.

É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento.

(Gaston Bachelard)

Aleluia (Edu Lobo e Ruy Guerra)

Barco deitado na areia, não dá pra viver

Não dá...

Lua bonita sozinha não faz o amor

Não faz...

Toma a decisão, aleluia

Que um dia o céu vai mudar

Quem viveu a vida da gente

Tem de se arriscar

Amanhã é teu dia

Amanhã é teu mar, teu mar

E se o vento da terra que traz teu amor, já vem

Toma a decisão, aleluia

Lança o teu saveiro no mar

Bê-a-bá de pesca é coragem

Ganha o teu lugar

Mesmo com a morte esperando

Eu me largo pro mar, eu vou

Tudo o que eu sei é viver

E vivendo é que eu vou morrer

Toma a decisão, aleluia

Lança o teu saveiro no mar

Quem não tem mais nada a perder

Só vai poder ganhar

RESUMO

O sociólogo Michel Maffesoli caracteriza o pós-moderno como uma sensibilidade alternativa aos valores sustentados pela lógica de cunho racionalista. Isso significa dizer que, hoje, já é possível, com mais clareza, observar aspectos como as emoções, os sentimentos e as intuições de um artista - no caso, o dionisíaco (referente a Dionísio, o deus da tragédia) Ruy Guerra - e de seu imaginário (sonhos e desejos). Este é o objetivo da tese: investigar a trajetória como processo autoral de Ruy Guerra pelo viés do imaginário na linhagem de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Michel Maffesoli. Focamos um cineasta cujo perfil nos remete ao espírito dionisíaco da desmedida e do insólito, que atuou tanto no Cinema Novo brasileiro dos anos 1960 - uma fase marcada pela ideologia política - quanto no ambiente da hedonista pós-modernidade. O que interessa, neste painel, é *mostrar* como se dá o equilíbrio, em Ruy Guerra, entre suas pulsões subjetivas e coerções objetivas (Durand). Não se trata de buscar uma resposta rígida na direção de um conceito, e sim procurar uma constelação de fatores. Conforme Maffesoli, “todo objeto ou fenômeno está ligado a outros, e é determinado por eles. E, por isso mesmo, está sujeito à mudança e ao acaso” (2004, p.10). Interessa-nos, portanto, revisar e questionar a noção de autoria cinematográfica pós-moderna através do imaginário deste cineasta como pessoa inserida na coletividade (o “eu-outro”). A autoria cinematográfica é vista como trilha de uma vivência cultural intransponível do ser humano enquanto manifestação do seu imaginário. Não se trata, aqui, de descobrir o que o cineasta, atrás da câmera, pensa, mas admitir que um filme, em determinadas circunstâncias, pode ser a representação simbólica de uma individualidade sensível e, só por isso, ele já se justificaria. Procuramos refletir sobre uma idéia que, inserida em uma sociedade pós-moderna, antes acolhe do que exclui um cinema instintivamente autoral. Estes filmes, hoje, não teriam, de forma específica, um cenário político ou contestatório como no ambiente da ditadura dos anos 1960. O importante é a expressão do artista dentro de uma lógica *contraditorial*, cuja relação “eu-outro” fundamenta os aspectos éticos, técnicos e estéticos do fazer cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema; Imaginário; Autoria; Pós-modernidade

ABSTRACT

Michel Maffesoli characterizes the post-modernity as an alternative sensibility to the values sustained by the logic of rationalistic type. That means to say that, at the present time, it is already possible, with more clarity, to observe aspects as the emotions, the feelings and an artist's intuitions - in the case Ruy Guerra - and of his imaginary. This is the objective of this thesis: to investigate Ruy Guerra's path under the point of view of the imaginary, in Gaston Bachelard's lineage, Gilbert Durand and Michel Maffesoli. We focused a film director that acted so much at the Cinema Novo of the years 1960 - a phase marked by the political ideology - as in the context of the hedonist post-modernity. What interests, in this thesis, it is to show the balance in Ruy Guerra between their subjective and objective coercions (Gilbert Durand). It's not looked for a rigid answer, but to seek a constellation of factors. According to Maffesoli, every object or phenomenon is linked the other ones. It interests, therefore, to revise and to question the notion of cinematographic authorship nowadays through the imaginary of this film director. The cinematographic authorship is seen as a result of an existence from culture of the human being while manifestation of his imaginary. It is not treated, here, about discovering what a film director, behind the camera, thinks, but to admit that a film, in certain circumstances, can be the authorial representation of a sensitive individuality and, only for that, he would already be justified. These films, today, would not have, of specific form, a political character as in the atmosphere of a dictatorship, starting from the years 1960, but they would have, still, some thing in common for being a need, so much before as then, of reflecting the spirit of the time. The important thing is the artist's expression inside of a *logic contraditorial*, whose relationship among the Me and the Other bases the ethical aspects, technicians and aesthetic of the cinematographic.

Word-key: Imaginary; Cinema; Authorship; Post-modernity

Sumário

Introdução	p.12
1. Perspectivas teóricas	p.22
1.1 O inclusivismo.....	p.22
1.2 Artesão da imagem.....	p.26
1.3 O autor no cinema.....	p.29
1.4 Raiz etérea.....	p.31
1.5 Autoria e sensibilidade.....	p.36
1.6 A assinatura do cineasta.....	p.39
2. Lógica <i>contraditoria</i>	p.43
2.1 A relação “eu-outro”.....	p.43
2.2 O terceiro elemento.....	p.45
2.3 Entrevista compreensiva.....	p.48
2.4 A construção do sentido.....	p.51
2.5 A expressão pessoal.....	p.54
3. Imaginário simbólico	p.57
3.1 A busca do equilíbrio.....	p.57
3.2 Pesquisa de imaginário (Brasil).....	p.64
3.2.1 <i>Maria Cecília Sanchez Teixeira</i>	p.64
3.2.2 <i>Ana Taís Martins Portanova Barros</i>	p.73
3.2.3 <i>Danielle Perin Rocha Pitta</i>	p.78
3.2.4 <i>Juremir Machado da Silva</i>	p.81
3.2.5 <i>Marcos Ferreira Santos</i>	p.83
3.2.6 <i>Denis Domeneghetti Badia e José Carlos de Paula Carvalho</i>	p.88
3.2.7 <i>José Teixeira Coelho Netto</i>	p.94
3.2.8 <i>João de Deus Vieira Barros</i>	p.96
3.2.9 <i>Maria Thereza de Queiroz G. Strongoli</i>	p.102
4. O jogo da pós-modernidade	p.105
4.1 A luta pela sensibilidade (Teixeira Coelho).....	p.105
4.2 Jean-François Lyotard.....	p.107
4.3 Jean Baudrillard.....	p.109
4.4 (A tevê que te-vê).....	p.111

4.4.1 Jean-Jacques Wunenburger.....	p.111
4.4.2 Dominique Wolton.....	p.113
4.4.3 Alain Finkielkraut.....	p.114
4.4.3.1 Jean-Luc Godard.....	p.116
4.5 Edgar Morin.....	p.122
4.6 Guy Debord.....	p.124
4.7 Gilles Lipovetsky.....	p.126
4.8 Paul Virilio.....	p.128
4.9 Pierre Lévy.....	p.130
4.10 Gianni Vattimo.....	p.132
4.11 Michel Maffesoli.....	p.133
4.11.1 Vitalismo nietzschiano.....	p.136
5. Filosofia da técnica.....	p.142
5.1 O sujeito <i>desejante</i>	p.142
5.2 A mediação técnica.....	p.144
5.3 A ordem tecnológica.....	p.149
5.4 O “eu” metafísico.....	p.152
5.5 A explicação <i>maquínica</i>	p.155
5.6 Caixa (não tão) preta.....	p.156
6. Um autor cinematográfico.....	p.159
6.1 Nova onda francesa.....	p.159
6.2 Sentir com as tripas.....	p.162
6.3 Discurso acéfalo.....	p.165
6.4 O extremo do olhar.....	p.167
6.5 Lado oculto.....	p.170
6.6 O homem vulnerável (François Truffaut).....	p.176
6.7 Montagem dialética (Sergei Eisenstein).....	p.179
6.8 A favela e a cidade (Nelson Pereira dos Santos).....	p.183
6.9 Aventuras e dramas (Cacá Diegues).....	p.186
6.10 O cotidiano porto-alegrense (Carlos Gerbase).....	p.192
6.11 Primeira pessoa.....	p.196
6.12 O imaginário do autor.....	p.198
6.13 Neo-realismo e Cinema Novo.....	p.202
6.14 A Retomada.....	p.204

7. Arte viva.....	p.208
7.1 A vontade que sonha.....	p.208
7.2 O apelo da poesia.....	p.212
7.3 Partilha dos afetos.....	p.215
8. Ruy Guerra. Pulsão à errância.....	p.222
8.1 Uma concepção autoral.....	p.223
8.2 A utopia presenteísta.....	p.225
8.3 Instinto poético.....	p.228
8.4 Estorvo, o filme.....	p.235
8.4.1 <i>Vazios paratáticos.....</i>	p.239
8.4.2 <i>Dinâmica do exílio.....</i>	p.242
8.4.3 <i>Criação de vanguarda.....</i>	p.245
8.4.4 <i>A voz interior.....</i>	p.248
8.5 Entrevista: “A língua é uma raiz”.....	p.253
8.6 Caminhos de Guerra.....	p.282
8.7 Filmografia.....	p.292
8.7.1 <i>Os cafajestes.....</i>	p.292
8.7.2 <i>Os fuzis.....</i>	p.293
8.7.3 <i>Os deuses e os mortos.....</i>	p.294
8.7.4 <i>A queda.....</i>	p.295
8.7.5 <i>Erendira.....</i>	p.296
8.7.6 <i>Ópera do malandro.....</i>	p.297
8.7.7 <i>A fábula da bela Palomera.....</i>	p.298
8.7.8 <i>Kuarup.....</i>	p.299
8.7.9 <i>Estorvo.....</i>	p.300
8.7.10 <i>O veneno da madrugada.....</i>	p.301
Considerações finais.....	p.303
Anexos (Entrevistas completas).....	p.316
Referências Bibliográficas.....	p.367



Ruy Guerra é Dionísio, o deus grego do vinho, das emoções e da tragédia. É um deus local (grego) e estrangeiro, ao mesmo tempo. Ruy Guerra nasceu em Moçambique e vive no Brasil. É local (brasileiro) e estrangeiro, ao mesmo tempo, como Dionísio. O corpo repousa. A mente fervilha. O corpo fervilha. A mente repousa. Dionísio não é só o deus da embriaguez, mas também do sossego e da quietude. Aqui, Guerra-Dionísio-Guerra é fotografado no Rocio, município de Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, no dia 18 de março de 2009, uma quarta-feira úmida, algum instante, entre 11h30min e 15h30min, captado com uma Praktica MTL 50, objetiva Pentacon 50mm, filme Tri-X puxado para 3.200 ASA. Um herói trágico, como Guerra-Dionísio-Guerra, não luta contra o destino, embriaga-se na atmosfera de um mundo cuja perfeição é a imperfeição e cujo mistério repousa na aparência. “(...) mago da terra Lídia, de fulvos cabelos em madeixas perfumadas, de pele rosada e olhos ressudando as graças de Afrodite, e que, dia e noite, os mistérios báquicos consuma junto com as mulheres jovens”. Esta é a descrição que Eurípedes faz de Dionísio - filho do deus olímpico Zeus com Persófene, a rainha do mundo subterrâneo (a morte) - em “As bacantes”. É nesta história, na qual Dionísio se vinga de Penteu, porque este não o cultua ou o reconhece divino, que Dionísio revela sua divindade sob a forma humana e sua consciência trágica. Já as ménades (ou as bacantes, cujo nome se refere a Baco, o deus do vinho, que é o mesmo Dionísio) o idolatram: “Corremos atrás do deus do riso; o trabalho é alegria e a fadiga, prazerosa, nossa canção celebra Baco”. Assim como Dionísio, Ruy Guerra vive o êxtase da solidão na montanha, mas sem negar o Outro. O que seria de Dionísio sem os titãs, que o devoraram? Seu coração é resgatado por Atena e comido por Zeus, que os fulmina com um raio poderoso e os reduz a cinzas. Das cinzas nasce o homem: meio divino, meio titânico. É desse emaranhado de emoções e situações que nasce o outro Dionísio, agora filho de Sêmele. A essência do mito é esta: Dionísio em oposição aos titãs. Analogamente, é Ruy Guerra - embriagado pela Arte - em luta harmoniosa contra o titanismo do mundo (que se traduz no mercado) cinematográfico.

Introdução¹

Para não me sentir alienado do meu trabalho, começo esta introdução de duas maneiras: utilizando a primeira pessoa do singular, o Eu, e expondo os motivos que me levaram a escrever este tema, até para eu mesmo conhecê-los melhor. Portanto, antes da introdução, propriamente dita, farei uma espécie de pré-introdução, abrindo espaço ao sentimento que tenho em relação ao tema da minha tese. Depois, no decorrer dos capítulos, utilizarei a primeira pessoa do plural, o Nós, querendo dizer, obviamente, Eu, para não carregar um peso, o que muitas vezes é pensado erroneamente, demasiado individualista. Esta espécie de confissão, que vem a seguir, foi, para mim, a maneira mais apropriada de começar a tese. Não saberia iniciá-la expondo, diretamente, o assunto, como se eu fosse uma pessoa estranha ao conteúdo daquilo que eu mesmo estou escrevendo. Creio que, mesmo que utilizemos as diversas facetas de nossa personalidade ao nos empenharmos em alguma tarefa, seja a de escrever uma tese, seja a de dar uma aula, tanto o espírito quanto a matéria de que fomos criados permanecem atuantes. O fato de eu pensar desse modo é já uma resposta à escolha deste tema, o da autoria cinematográfica, pois, a exemplo do que mostrei na minha dissertação de mestrado, intitulada “Autoria cinematográfica: a impressão digital de François Truffaut”, esta espécie de cineasta, aquele com as características autorais (sim, estas características existem), é um cineasta que, como Nietzsche ensina, diz “sim à vida”. Isto é, “de tudo o que vê, ouve e vive forma instintivamente *sua* soma” (NIETZSCHE, 1995, p.26). Ruy Guerra é assim: diz “sim” à vida.

Eu ainda era estudante de Jornalismo (curso que iniciei em 1983 e concluí no segundo semestre de 1986), nesta mesma Faculdade dos Meios de Comunicação Social, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FAMECOS-PUCRS), quando tinha, a exemplo dos meus colegas, que definir o tema e, conseqüentemente, a área da monografia, o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Duas situações facilitaram a minha escolha. A primeira delas foi ter sido aluno do meu atual orientador, o cineasta, professor, músico e jornalista Carlos Gerbase, cujo entusiasmo pela matéria foi contagiante e inspirador no sentido de - pelo menos para mim - só investirmos em

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq - Brasil.

projetos, como nesta tese, “entranháveis”². A segunda foi ter visto, alguns dias ou semanas antes (não lembro bem) uma mostra de cinema com quatro filmes de François Truffaut (1932-1984), no já extinto Bristol, o mezanino de outra sala que existia na avenida Oswaldo Aranha, o Baltimore, situado no Bom Fim, bairro “alternativo” (se é que esse termo faz algum sentido hoje em dia) de Porto Alegre. Portanto, fiquei emocionado (e é disso que estou falando, *emoção*)³ com a aula de Gerbase, tanto por sua visceralidade ao expor o conteúdo quanto pelo conteúdo em si (era sobre fotografia), e com o cinema de Truffaut, após ter visto aqueles quatro dos seus 25 filmes⁴ (também quatro, da sua filmografia, são curtas-metragens). Percebi algumas características recorrentes naquelas histórias que só podiam existir a partir da sensibilidade dele, o diretor. Procurei na monografia, então, aliar o conhecimento acadêmico ao gosto pelo cinema e escrevi, sob a orientação de Aníbal Damasceno Ferreira (que inspirou o último longa-metragem de Gerbase, *3 efes*), “O triunfo de François Truffaut - a coerência de um artista autobiográfico”.

Desde então, me pergunto: o que é um autor? Se naquelas duas oportunidades (a monografia e a dissertação de mestrado) escrevi sobre um cineasta europeu, agora procurei me aproximar dos trópicos, a mesma necessidade deste cineasta que, mesmo não sendo brasileiro nato, foi no Brasil, porém, que se *re-encontrou*, para viver o seu

² “Entranhável” é um neologismo de autoria do professor Eduardo Peñuela Cañizal, professor da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade de Pinheiros (UNIP). Foi utilizado no título de sua apresentação, intitulada “A entranhável metáfora das imagens”, no IV Encontro Internacional de Comunicação, Cultura e Mídia (CoMcult), promovido pelo Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), da PUCSP, em São Paulo, que aconteceu na Unidade 2 do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, de 12 a 15 de novembro, junto com o I Simpósio Internacional ReVer Flusser. O termo significa algo que vem de dentro, das entranhas, da autoria e, portanto, inseparável de nós. Um sinônimo para “entranhável” é visceral. “Entranhável é algo interior, das tripas, do coração. É interioridade do corpo humano ao me emocionar com o bater do coração: isso é *entranhar* o sentimento”, explicou Peñuela.

³ Dado não negligenciável no âmbito acadêmico, visto que, em aula no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS (PPGCOM), no segundo semestre de 2007, o professor Carlos Gerbase destacou a tese do psicólogo russo Lev Vigotski (1899-1934), que defende a emoção como base do conhecimento. Assim, a emoção teria ligações óbvias com a imaginação e com a criatividade, tanto para um trabalho acadêmico quanto, por exemplo, para a elaboração de um filme, um quadro ou um livro. Para Gerbase, a tese do psicólogo russo é uma crítica ao dualismo razão *versus* emoção, e propõe uma relação dialética entre estes aspectos da humanidade. “Para isso, ele defendeu uma revolução nas teorias psicológicas de sua época (racionalistas, fisiológicas e idealistas) e um diálogo aberto com a Filosofia, especialmente Espinosa”, segundo Gerbase.

⁴ A mostra intitulou-se “Truffaut, do início ao fim” e exibiu, de segunda-feira a domingo (20 a 26 de outubro de 1986), os seguintes títulos: *Os incompreendidos* (1959), *O último metrô* (1980), *A mulher do lado* (1981) e *De repente num domingo* (1983). A justificativa da mostra era lembrar, como forma de homenageá-lo também, o segundo ano de seu falecimento, que ocorreu no dia 21 de outubro - um domingo, às 14h30min - de 1984, aos 52 anos de idade, no Hospital Americano de Neuilly-sur-Seine, de um tumor no cérebro. Seu corpo foi incinerado no cemitério Père Lachaise e as cinzas enterradas no de Montmartre.

tropicalismo: Ruy (Alexandre) Guerra (Coelho Pereira). Natural de Lourenço Marques, atual Maputo, capital de Moçambique, na África, Guerra nasceu no dia 22 de agosto de 1931, quando seu país ainda era colônia portuguesa. Além disso, continuando a justificativa, seus filmes, do ponto de vista estético (e nisso inclui tudo o que se vê e o que *não* se vê neles) sempre me envolveram, principalmente a direção - no sentido de *mise en scène*⁵. Assim, me pergunto: Ruy Guerra é ou não um cineasta autoral? Esta indagação deve ser, obviamente, justificada. Primeiramente, por que autoral? Como definir um cineasta autoral na chamada pós-modernidade? Justifiquemos, um pouco mais, a escolha de Ruy Guerra. São muitos os motivos. Este cineasta é um dos pioneiros (1) do Cinema Novo - o movimento dos anos 1960 que alterou o panorama do cinema brasileiro -, junto com Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Nascera uma nova mentalidade, a do experimentalismo estético, que ele mantém até hoje. Um período como o Cinema Novo não se repetiu mais, e Ruy Guerra foi um dos que colaboraram para este novo cinema pela expressão do “eu” (a primeira pessoa) (2). Este ponto já antecipa a noção de autoria com que irei trabalhar. Porém, este “eu” não se faz no isolamento. Não irei procurar um autor apenas como individualidade (apesar de também sê-lo), e sim na relação (o aspecto *relacional* é o que fundamenta este estudo) dessa individualidade com o Outro, que resulta no terceiro elemento do par, e esse elemento poderia ser o imaginário.

A biografia de Ruy Guerra também conta. Não trato de vasculhar seu passado, e sim de compor elementos biográficos que tenham relação com seu trabalho. Só o dado biográfico, assim como *apenas* o dado fílmico, e, ainda, uma *entrevista* com o cineasta, feita no dia 18 de março deste ano, em sua casa, no interior da Mata Atlântica e do município de Petrópolis (RJ), não justificam a noção de autor. Porém, a *união* destes fatores e a de dois pólos (a pessoa que ele é e o cinema que ele faz) pode inspirar relações - e é sempre o aspecto *relacional* das coisas que conta, como disse anteriormente - que facilitem uma interpretação da pós-autoria (idéia levantada pelo professor Carlos Gadea). A riqueza de Ruy Guerra é que o cineasta tem várias pátrias e influências: Moçambique, na África; Portugal e França, na Europa, e Brasil, na América do Sul (3). Trata-se de uma *polivalência* nômade que, provavelmente - e muito

⁵ O termo remete a uma filosofia de cinema autoral, cujas escolhas do diretor refletem o seu modo de ser, pensar e trabalhar. Truffaut explicou (2000, p.18) que na Política dos Autores se identifica um filme autoral não pela soma de elementos diversos, e sim o quanto se ligam à personalidade do cineasta. Oriunda do teatro, a expressão teve outra conotação no cinema, após a 2ª Guerra Mundial, para designar uma especificidade do espetáculo cinematográfico, a noção de arte no filme ou vice-versa: um filme de arte.

provavelmente -, influenciou e influencia, até hoje, seu modo de ver as coisas (mundivisões) e de atuar no cotidiano. Por exemplo, no seu cinema: o sotaque português, bastante acentuado, de Ruy Guerra - reparem que a *voz-off* de *Estorvo*, filme de 2000, baseado no livro homônimo de Chico Buarque, é do próprio cineasta -, dá outra conotação (errante, apátrida, globalizada) ao filme. A fala *mal-dita* do personagem - e é assim que se apresenta o protagonista de *Estorvo*, um homem que pensa pela voz de Outro, o próprio Ruy Guerra -, não seria uma faceta (ou máscara, no sentido maffesoliano do termo, isto é, uma pessoa plural, mais do que um indivíduo, cujo caráter é sempre uno) importante da nossa personalidade? Pergunto: como Ruy Guerra se vê e até que ponto a forma como ele se vê interfere na sua disposição de espírito?

Um quarto (4) motivo é a qualidade estética⁶ de seus filmes. Não irei fazer uma leitura crítica deles, por não ser este o objetivo desta tese. O que eu gostaria de salientar são as motivações de um cineasta como Ruy Guerra ao trabalhar, hoje, perto dos 80 anos de idade, em outro momento histórico (uma história também com “h” minúsculo, a do cotidiano, a nossa, além da História cronológica). Quer dizer: uma coisa é dirigir (a estréia foi com *Os cafajestes*, em 1962) na época do pré-Golpe Militar; outra, bem diferente, é ser um cineasta contemporâneo, em que o político, no sentido de contestação revolucionária, perde - cada vez mais - sentido. Uma coisa é trabalhar embalado, por assim dizer, pelo Cinema Novo, uma das últimas vanguardas da cinematografia brasileira (a última pode ter sido o Cinema Marginal); outra é não existir qualquer vanguarda que sirva de referência. Uma coisa é lidar com um tipo de estratégia para obter recursos; outra é tentar, para obtê-los, preencher novos requisitos, como, agora, os das leis de incentivo (uma forma de financiamento que substituiu a Embrafilme, fechada, no início dos anos 1990, pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello). Parênteses: fala-se hoje no barateamento do equipamento cinematográfico e, por consequência, da facilidade que se teria para fazer cinema, tendo ou não apoio governamental. Porém, isto não é tão simples quanto parece e como o cineasta britânico Peter Greenaway deu a entender em debate com alunos e professores na PUCRS, em 2007. Segundo ele, Greenaway, o cineasta, de posse de uma pequena câmera digital portátil, está apto a fazer um filme. A situação, pelo menos no Brasil (e acredito que em qualquer outra parte do mundo), é bem mais complexa. Na verdade, o que ele quis dizer

⁶ Para Mikel Dufrenne, estética é o que desperta a beleza, sempre considerando a ambivalência entre o criador e o receptor da obra, a exemplo da filosofia de Maurice Merleau-Ponty, do qual é discípulo.

é que um filme não precisa ter a parafernália tecnológica de uma superprodução: foco, aliás, de um dos capítulos desta tese sobre uma filosofia da técnica.

Outro motivo, e último (5): questão de gosto. E isso não deve ser menosprezado, muito antes pelo contrário. Será que gosto não se discute mesmo? O que estou fazendo, nesta tese, senão discutir *um* gosto? Gosto que se traduz na escolha de um assunto que reúne vários elementos: Ruy Guerra, imaginário, autoria, cinema, pós-modernidade. Não se trata, obviamente, de tentar convencer alguém de alguma coisa (papel esse próprio da crítica cinematográfica), e sim de uma proposta de reflexão. Não se trata, tampouco, de uma prova. Tentaremos não cair no “reducionismo da identidade” ou no “confusionismo do indizível”, duas expressões de Jean-Jacques Wunenburger⁷ ao justificar a importância de uma “razão contraditorial”, e não só de uma “racionalidade formal e quantitativa” nas ciências e filosofias modernas. Voltando ao gosto, é através dele que existimos. Se não soubermos distinguir, o que não quer dizer isolando, separando ou abstraindo cartesianamente o dado, cairemos no universo da barbárie, que nada mais é do que a incapacidade de distinção. A justificativa de um gosto passa, necessariamente, pela “razão contraditorial” de Wunenburger. Por exemplo: gostar de alguns cineastas autorais não significa gostar de todos os seus filmes. O contraditório, voltando à tese de Wunenburger, além de outros pensadores, entre os quais Edgar Morin, se contrapõe ao pensamento linear e reducionista.

Minha proposta é uma confluência das seguintes teorias (ampliadas com outros estudos): o imaginário e a imaginação simbólica, em Gilbert Durand; as poéticas da imagem, em Gaston Bachelard; a Sociologia Compreensiva e a pós-modernidade, em Michel Maffesoli; o espírito dionisíaco, em Friedrich Nietzsche, e a Política dos Autores francesa (Nouvelle Vague), em François Truffaut. Estas teses e seus respectivos autores serviram de inspiração para a rede que procuro tecer, começando por Gilbert Durand, que, na sua teoria geral do imaginário, postula a existência de dois regimes na formação de imagens em uma determinada cultura, o *diurno* e o *noturno*. O regime diurno é heróico, simbolizado pela espada. O noturno é místico, simbolizado pela taça, cujo formato acolhe. Os dois universos, para Maffesoli, indicam, de um lado, o mundo dramático, de conotação modernista (o progresso, a solução, a conquista, a lógica, a assepsia, a dominação, o poder, o indivíduo, a verdade); e, de outro, o mundo trágico,

⁷ Professor de Filosofia da Universidade de Bourgogne, na França, e diretor do Centro de Investigação sobre a Imagem, o Símbolo e o Mito, autor, entre outros, de “A razão contraditória”, livro publicado em 1990 pela Albin Michel.

de conotação pós-moderna (a pluralidade, a ambivalência, a sedução, a sombra, o duplo, a perda, a morte, o lúdico, o onírico). A reversibilidade constante entre um mundo e outro, que só adquire sentido a partir da simbolização, é o que nos interessa no cinema de Ruy Guerra, entendendo por simbolismo a maneira com que o imaginário se expressa, e esse modo de expressão pode ser, como vimos, dramático, trágico ou, se ambos atuam com a mesma carga, uma união dos contrários (*coincidentia oppositorum*), sem que uma destas maneiras, necessariamente, faça desaparecer a outra.

O que há de comum entre estas teorias, de forma geral, é a importância, tanto para uns quanto para outros teóricos, do gesto criador, seja de um cineasta como Ruy Guerra (nosso foco) ou do homem comum. Por exemplo: o cotidiano, em Maffesoli, adquire - por causa da visão de uma sociologia compreensiva, e não de julgamento das escolhas sociais - conotações mágicas, extraordinárias. Toda criação cotidiana origina-se, assim, do (não tão simples) ato de imaginar, e toda a filosofia de Nietzsche, por exemplo, o inspirador de Maffesoli, se resume a viver a vida como criação permanente e fundadora. Criar é um ato fundante. Na obra dos diretores autorais, e é essa a ponte que estabelecemos aqui, não seria diferente. O cinema, para eles (e para outros artistas em diferentes campos de atuação), tem a mesma dimensão de sua existência. É uma extensão de si, cuja sensibilidade estética se transforma em um incessante intercâmbio entre forma e conteúdo. Ou melhor: a forma não trai o conteúdo, e vice-versa. Identifico naqueles diretores, ainda, o que Nietzsche chama de “instinto estético”. No outro pólo, haveria, para Nietzsche, uma “estética racionalista”. Não se trata de uma distinção, e sim de uma “guerra” (como o sobrenome de Ruy), constante, polarizada, mas não dicotômica. O cineasta autoral tende para o “instinto estético”, sem ser totalmente uma coisa ou outra. É impossível mensurar até que ponto um cineasta usou a intuição ou a razão para dirigir um filme. Este filme, porém, uma vez “lido” sob determinados parâmetros, pode ser, porém, um caso de trabalho autoral, como no de Ruy Guerra.

O *primeiro capítulo* é um apanhado breve das **escolhas teóricas**. Destacamos (agora prevalece o uso do “nós”) as idéias que inspiraram uma cartografia do autorismo contemporâneo, que, para todos os efeitos, é chamado pós-moderno. O pós-moderno pode ser tanto o “pós”, no sentido de *depois* da modernidade, quanto uma forma alterada de autoria. Nos dois casos, incorporamos noções com as quais, até onde sabemos, não foram trabalhadas academicamente, como, por exemplo, a inclusão de uma **lógica contraditorial** (*segundo capítulo*) no processo de criação dos autores cinematográficos, incluindo-se a relação, diferentemente de uma idéia de

individualismo, do Eu-Outro. Ou seja: um cineasta autoral trabalha com base em um processo de individuação, sim, mas nos termos de Jung, o que *não* é a mesma coisa que individualismo, uma maneira individualista - no sentido politicamente *incorreto* da palavra - de vida. A relação Eu-Outro acrescenta um terceiro elemento (etéreo, intangível, aporético), extrapolando as possibilidades antes inerentes só ao par. Dessa forma, quando o cineasta autoral se conecta consigo, sem perder os referenciais de mundo, que é sempre uma coletividade, acaba introduzindo na sua criação uma idéia de construtivismo mútuo. E é só dessa forma que sua expressão pessoal emerge. Acreditamos que a condição de ser do Eu-Outro na sociedade fomenta uma leitura *imaginal*, ou seja, como produto do imaginário: a ambivalência entre dados objetivos e subjetivos no “trajeto antropológico” (Durand). Ou, simplificando, a trajetória de vida de uma pessoa, neste caso, a do cineasta Ruy Guerra.

No capítulo seguinte, depois de falarmos das perspectivas teóricas e da lógica contraditorial, destacamos o sentido que damos ao **imaginário** (*terceiro capítulo*). Este esclarecimento é fundamental para nos situarmos em relação ao tema desta tese. Imaginário é uma palavra que tem um caráter, no mínimo, polissêmico, e tem sido usada, de uns anos para cá, com bastante frequência, em várias áreas do conhecimento, incluindo a das Comunicações, especialmente o Jornalismo. Nosso esclarecimento passa por entrevistas feitas, com exclusividade para a tese, com 10 pesquisadores brasileiros do imaginário - todos na mesma linha de estudos, que é a do antropólogo francês Gilbert Durand, e de seus, digamos, “seguidores”, como Michel Maffesoli. Uma observação: mesmo que estes seguidores tenham uma leitura particular de imaginário, o sentimento em relação ao significado da expressão, sob o viés durandiano, é o mesmo. A leitura de cada um é própria, autoral, mas ancorada na interpretação dada por Durand, a do imaginário como, resumindo, um equilíbrio entre nossas pulsões subjetivas e coerções objetivas. Isso será melhor - assim o esperamos - explorado adiante. O imaginário em Durand possibilita incluir na pesquisa dados não só objetivos, mas, também, escolhas que nos remetem a fatores antes, ou comumente, negligenciados: a afetividade, o emocional e o contraditório. Tudo isso não se admite no universo cartesiano, que é, aliás, bastante criticado, de forma unânime, pelos entrevistados, escolhidos por critérios como: interesse, academicamente falando, sobre o assunto; histórico de pesquisa nessa linha; afinidade com a tese de Durand; (e) ações voltadas para o entendimento, no nível acadêmico, da Teoria Geral do Imaginário, ou derivações dela.

O *quarto capítulo* aborda outra questão pontual na tese, a **pós-modernidade**. Assim como é preciso esclarecer de que imaginário se fala, também se torna obrigatório, pelo menos nesta tese, discorrer sobre aquela outra expressão, tão complexa quanto o imaginário, mas também recorrente no meio acadêmico, principalmente nas áreas da Sociologia, da Filosofia e das Comunicações, nesta, talvez, com menor expressão. Reunimos, após uma apresentação, alguns teóricos que, mesmo não falando, no caso de alguns deles, explicitamente sobre pós-modernidade - e omitindo outros que falam - colaboram no entendimento da sociedade contemporânea, considerada, nesta tese, como pós-moderna. O critério, e foi o mesmo que nos levou a omitir, por exemplo, o nome de um Boaventura de Souza Santos, foi tirado da disciplina Sociologia da Comunicação, no primeiro semestre de 2006, de Juremir Machado da Silva, com duas exceções: Jean-Jacques Wunenburger (integrado ao subtítulo “A teve que te-vê”) e Gianni Vattimo, este sim, um teórico destacado entre os principais do capítulo sobre a pós-modernidade. O espaço dedicado ao sociólogo francês Michel Maffesoli, neste capítulo, destoa em relação aos demais, por motivos óbvios. É ele o teórico que, concreta ou subrepticamente, inspira esta tese e que nos leva a relativizar a idéia de autoria, menos por tratar diretamente do assunto - o que o faz raramente - do que por um espírito aberto - apesar de algumas críticas ao cartesianismo - e por seu “brilhantismo”, para usar um adjetivo de Juremir Machado da Silva sobre o autor de “O tempo das tribos”, com o qual fez doutorado, em Paris.

O que é a técnica entre a subjetividade e a objetividade? É isso o que veremos neste *quinto capítulo*, **Filosofia da Técnica**, com base na leitura que Francisco Rüdiger fez de Heidegger em “Heidegger e a questão da técnica” e na tese de Vilém Flusser em “O universo das imagens técnicas”. Rüdiger faz uma leitura autoral de Heidegger, que, por sua vez, não escreveu especificamente sobre a técnica, e sim deu uma conferência sobre a *questão* da técnica na Escola Técnica Superior de Munique, em 18 de novembro de 1953 (publicada, no Brasil, pela Vozes, em “Ensaio e conferências”, a respeito da qual também faremos referência), o que torna a interpretação de Rüdiger uma tese com fôlego próprio, dele, rudigeriana, e não mais de Heidegger, apesar de se inspirar nas opiniões do filósofo alemão. A abordagem de Rüdiger é pertinente, além disso, por apresentar a noção que nós, ocidentais, temos do artefato tecnológico, sem o qual o cineasta não trabalha, o que Ruy Guerra, aliás, comenta na entrevista. E Flusser, autor do clássico “Filosofia da caixa preta”, um livro bastante utilizado nos estudos de Fotografia e, por extensão, nos de Cinema, por ser um autor que desestrutura o

pensamento linear. Assim como Ruy Guerra, o pensamento de Flusser é transversal. O foco de sua abordagem em “O universo das imagens técnicas” converge com o da pós-autoria, no sentido de que um autor pós-moderno talvez não crie informação nova e não seja, conforme Flusser (2008, p.107), um “Grande Homem”, já que “o tempo da inspiração, da aura gloriosa, pertence ao passado”.

Outro capítulo, o *sexto*, que apresenta um tema que julgamos relevante para nos situarmos em relação ao cinema de Ruy Guerra, antes de apresentarmos o seu processo de criação, é o de **autoria (cinematográfica)**. Começamos pela história da Nouvelle Vague (francesa), o movimento que lançou a tese do cineasta autoral, pelo menos de forma mais reflexiva, e que coincide com o aparecimento dos estudos cinematográficos em uma esfera mais acadêmica, como na semiótica de Christian Metz. Se, como diz Ruy Guerra em entrevista, mais do que a Nouvelle Vague, foi o Neo-realismo italiano que influenciara o Cinema Novo, é a Nouvelle Vague, porém, que acaba ampliando e abrindo possibilidades cinematográficas que nem o Neo-realismo italiano supunha existir. E o próprio Guerra irá se beneficiar disso. Neste capítulo, destacamos, ainda, o trabalho de outros diretores autorais, a fim de estabelecermos as pontes de uma forma de trabalho e de sentimento com o espírito de Ruy Guerra. Entre estes cineastas está o próprio François Truffaut (o idealizador de uma Política dos Autores, não sozinho, mas inspirado na confluência de interesses dele com outros realizadores, e vice-versa), além de Sergei Eisenstein (um dos primeiros teóricos do cinema), Nelson Pereira dos Santos (cuja inspiração neo-realista engendrou o Cinema Novo), Cacá Diegues (outro nome fundador do Cinema Novo) e Carlos Gerbase (cineasta gaúcho que participou do grupo que introduziu a idéia de autoria no Rio Grande do Sul e hoje trabalha com referências próprias, a de sua aldeia, Porto Alegre, sem ignorar o aspecto coletivo de um filme), entre outros nomes.

O *sétimo capítulo* trata de uma **arte viva**. Esta expressão significa o contrário de uma arte morta. Para o cineasta autoral como Ruy Guerra, por exemplo, não interessa se entregar - e o caso dele é sempre o de uma *entrega* emocional - a um filme cuja elaboração não tenha se originado *em si*, não só como pessoa, mas também na pessoa-cineasta que ele é. Dentro desse capítulo, a abordagem que predomina é mais abstrata (não que nos outros capítulos não o seja). O que procuramos evidenciar neste tópico é o interesse de Ruy Guerra (e em outros cineastas com o perfil semelhante ao dele, no que tange à visão de arte) em ver esta arte como *relação* que se faz *não apenas* no estrito (e estreito) caminho produtivista, mecanicista e repetitivo. Ruy Guerra faz da arte um

modo de vida. O entendimento que ele tem disso é o de que o material artístico sobrevive ao fomento midiático e ao produto voltado para o entretenimento passageiro. O filme autoral é uma experiência profunda, segundo ele. Sendo assim, não existe termo de comparação entre o aspecto intuitivo com que ele, Ruy Guerra, trabalha e um filme elaborado, previamente, para satisfazer o gosto do público, antes mesmo de ser exibido. O que Ruy Guerra e o cineasta autoral, também na pós-modernidade, defendem, não por empunhar bandeiras ou reproduzir palavras de ordem, é um cinema poético. Porém, o poético é uma sensibilidade, que só pode ser assimilada por quem esteja sintonizado com o mesmo tipo de registro, o da partilha de um sentimento ou de um afeto.

Finalmente, entramos no capítulo referente ao cineasta Ruy Guerra, o *oitavo e último*, cujo subtítulo é “pulsão à errância” e que apresenta uma entrevista inédita com ele. Esta expressão é inspirada em Michel Maffesoli e, em especial, em um de seus livros: “Sobre o nomadismo - vagabundagens pós-modernas”. Neste trabalho, Maffesoli explora, como diz Muniz Sodré na orelha do livro, “uma pulsão de fuga para o Outro”. De novo, verificamos a ambivalência que forma o cineasta autoral - e todos nós, autores do nosso cotidiano - que é a reversibilidade, constante e perene, daquilo que somos com aquilo que *não* somos, mas cujo “não somos” acaba colaborando para o que somos. É olhar o Outro *não* como espelho, mas como *alteridade*. Para o espírito nômade, que é o traço predominante em *Estorvo* - o filme que escolhemos para investigar os aspectos levantados nesta tese -, percebemos uma necessidade de aventura, “pelo prazer dos encontros efêmeros” (MAFFESOLI, 2001, p.65). Não só no plano da sexualidade. Portanto, se acreditamos que um filme seja a extensão de seu autor, *Estorvo* é parte e produto de Ruy Guerra. Nossa análise (que só é análise porque *temos* de *subjetivar*, trabalho este de inclusão de novas perspectivas em relação às já existentes) não espera, aprioristicamente, que o cineasta se comporte ou seja semelhante aos seus personagens. Isto até pode acontecer, o que poderia fomentar outra tese. O que falamos, na verdade, é de uma identificação com o espírito da sua obra. Para outro tipo de cineasta, sem demérito algum, um filme pode ser *não mais do que* um novo título no seu currículo. Mas, para o cineasta autoral, um filme é sua religião.

1. Perspectivas teóricas

1.1 O inclusivismo

É conveniente, em determinadas circunstâncias, darmos um salto para trás⁸ a fim de se ver melhor o que está à frente, como diz o sociólogo francês Michel Maffesoli. Logo, gostaríamos de retroceder e mudar um pouco - por ora - o campo de análise, para tentarmos esclarecer melhor a importância de um pensamento selvagem (orgânico) - portanto, coerente - no âmbito desta tese. Por pensamento selvagem entendemos algo similar ao “tudo vale”, de Paul Feyerabend. Segundo ele, o anarquismo teórico (esse “tudo vale”) é mais humano e adequado para o estímulo ao progresso do que doutrinas conceituais fechadas e baseadas na lei e na ordem. O “tudo vale” dele - semelhante ao cinema praticado por Ruy Guerra, o que *não* significa “sem” critério - é um princípio no qual, para “minha” análise ou construção, posso tirar dos lugares que bem entender os elementos que pareçam mais procedentes. Se pensarmos o “tudo vale” na pós-modernidade, trata-se de um chamado ao “inclusivismo”, normalmente aceito como sendo a sua principal característica. Feyerabend propunha a utilização de hipóteses que até contrariassem teorias confirmadas ou paradigmáticas. Para ele, a ciência avança por contra-indução. Ou pela intuição do pesquisador. Portanto, baseado em Feyerabend, intuímos certa maneira de se pensar a autoria cinematográfica sem que rechacemos o que dela se disse até aqui (conforme veremos em “O autor no cinema”, de Jean-Claude Bernardet). E essa “outra maneira”, inspirada na tese do professor Carlos Gerbase, flerta com diversas áreas, do Cinema à Comunicação, passando pela Sociologia e a Filosofia. A título de exemplo, em seis páginas de sua tese (publicada pela Edipucrs: “Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica”), Gerbase apresenta teorias de seis diferentes autores (a média é de um autor por página): Humberto Maturana, Maurice Merleau-Ponty, Noam Chomski, Hans-Georg Gadamer, Edgar Morin e Jean-François Lyotard. Os nomes, porém, não estão soltos, e sim conectados.

A fim de reforçarmos a idéia de uma nova abordagem, espiralada em relação ao tempo, porque progride em torno de si mesma, façamos, para começar, uma analogia

⁸ É a mesma idéia elaborada por Heidegger no sentido de que “para os caminhos do pensamento, o passado continua passado, mas o vigente do passado está sempre por vir: os caminhos do pensamento esperam, assim, que, um dia, pensadores os singrem” (2008, p.9).

com o período, nos estudos da Comunicação⁹, conhecido por Teoria Hipodérmica (este é o recuo mencionado acima). Não podemos nos furtar de ver nessa teoria algo semelhante ao esquema cineasta-filme-espectador. O cineasta serviria como uma espécie de autor da mensagem. Esta seria, por sua vez, representada pelo filme, e nós, os espectadores, seríamos os receptores. Se alguma vez se pensou, mais tarde relativizada pela Teoria Crítica, que a mensagem poderia manipular (o que não quer dizer influenciar, pois achamos que aconteça, mas isso é outro assunto) o receptor, através da propaganda, hoje, porém, esse tipo de análise parece (para dizer o mínimo) simplista. A Teoria Hipodérmica, nos anos 1930, acreditava nisso: o emissor tinha um papel ativo e o receptor passivo. Para estudar o efeito da mídia na sociedade de massa, considerou-se o indivíduo um átomo isolado que reagiria no sentido de um estímulo-resposta e que, também, poderia ser controlado e “apanhado” pela propaganda (WOLF, 1999, p.28). Em outros termos, a intencionalidade da comunicação obteria determinado efeito, o que não deixa de ser coerente. O problema é que o efeito da propaganda e, analogamente, o de um filme não é o mesmo para todos (como salientamos no início). A seringa hipodérmica, semelhante ao filme não-autoral, é estruturada pela ação do comunicador para provocar reações nos outros (RÜDIGER, 1998, p.49). O filme autoral, porém, por causa de sua dimensão poética, não obtém um efeito semelhante ou análogo entre seus diferentes espectadores. O apelo à subjetividade é formista e não (só ou unicamente) contudístico.

O que gostaríamos de salientar é que, cada vez mais, os componentes psicológicos do receptor (por isso, aliás, falamos de percepção ou sensibilidade)

⁹ Outra justificativa para incluir uma reflexão da área das comunicações, nesta tese, se dá pelo seguinte: em trabalho apresentado na disciplina de Metodologia, da professora Cláudia Peixoto, fizemos um levantamento do que tem sido estudado, academicamente, na área de cinema. Partiu-se de uma compilação geral de dissertações e teses registradas no site da Capes. Diante dessa primeira abordagem, cujo registro chegou a mais de mil trabalhos, de 1987 a 2002, procurou-se dirigir a análise para justificar a idéia de que um estudo de cinema tem um caráter, aprioristicamente, comunicacional e, portanto, interdisciplinar. O cinema está inserido no campo da comunicação, assim como a comunicação está inserida na lógica interdisciplinar. Buscou-se, assim, selecionar trabalhos que justificassem essa idéia dentro de uma amostra não-probabilística e não-aleatória. Nenhum trabalho que procurou tratar de cinema pôde escapar dessa lógica. Os cruzamentos acontecem com várias disciplinas, desde a história até a literatura comparada, entre outras. Atualmente, os cursos de pós-graduação em Cinema estão inseridos na área da Comunicação. Na Universidade de São Paulo (USP), por exemplo, quem escreveu sobre cinema é mestre e/ou doutor em Ciências da Comunicação. O mesmo ocorre na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande (PUCRS), que oferece um Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, e não em Cinema (*stricto sensu*). Portanto, não se pode falar em um campo de estudos exclusivo do cinema, sob pena de ignorarmos o caráter plural de que se reveste esse estudo. E essa pluralidade teria relação com o fato de que o cinema, diferentemente da Matemática ou da Filosofia (pura), entre outras “ciências exatas”, está inserido na complexa e interdisciplinar área da Comunicação.

determinam o que é bom ou não. Logo, o que é bom não é bom *em si*, mas bom de acordo com o sentimento que temos em relação ao que, no cinema, assistimos. O que vemos nesta tese como sendo um diretor autoral não passa de uma especulação da sensibilidade e não de uma prova irrefutável ou de uma manipulação do modo como se queria na Teoria Hipodérmica, capaz de atingir, racionalmente, a mente do espectador. Na Teoria Hipodérmica, assim como aconteceu no cinema, se passou, em um determinado momento, a esquematizar a relação entre o homem e a máquina, tema pertinente para nosso estudo. Superestimou-se o ponto de vista técnico. Sabemos que a comunicação é antes um processo de interação e que esse processo é mediado simbolicamente. Por isso, o conteúdo da informação, assim como o da informação fílmica, é relativo. Não se trata, aqui, de aprofundarmos o começo do funcionalismo, a Teoria Hipodérmica e o modelo de Lasswell. O que queremos salientar é a relativização - conforme a sensibilidade de cada um e não conforme uma idéia funcionalista de estímulo-resposta, como já foi dito - de uma teoria como a do autor cinematográfico: observável não como uma prova real, acabada, absoluta, e sim por uma estrutura da sensibilidade (ambígua, contraditória e infável) de um(a) certo(a) espectador(a) a respeito de um(a) cineasta. Vejamos, para reforçar a tese, algumas características sensíveis de François Truffaut, o criador da Política dos Autores, baseadas na leitura de suas entrevistas, biografias e de análises (abertas) de seus filmes.

Uma das primeiras leituras possíveis para essa atitude de Truffaut - a de valorizar o cineasta que faz um filme a partir do “eu” ou de si, mesmo contando outra história, e que surgiu quando começou a ir ao cinema, ainda menino, e, depois, quando escreveu suas críticas de cinema - é o fato de que, como ensina Edgar Morin, projetamos no filme nossas expectativas, que nunca são as mesmas que as de outra pessoa, e vice-versa. E mais: não somos espectadores - distanciados - de um filme. O filme, uma vez visto, integra-nos. Nós o presenciamos e, por isso, alguma influência este filme exerce em nós. A partir do momento em que a narrativa acrescenta informação (não só técnica), já não somos os mesmos que éramos antes de vê-lo. Somos o que éramos *mais* o que passamos a ser com a informação que se somou. A experiência do cinema, portanto, é uma experiência transformadora. Assim o fora para Truffaut. Não saímos da sala de cinema espantados diante de certos filmes ou de certas cenas? Enquanto um filme for capaz de nos surpreender e enquanto nós formos surpreendidos por um filme seremos, ainda, humanos. Um bom filme - para tocar o que ainda temos de humanidade - é construído por uma boa narrativa (e não por uma boa câmera), a única

ferramenta - falamos da narrativa - capaz de satisfazer a *complexidade* (no sentido dado, mais uma vez, por Morin) do psiquismo humano. Isso porque complexidade, diz Morin, tem sempre contato com o acaso, e só o acaso da experiência narrativa nos surpreende. A surpresa é o componente essencial no cinema. Em determinadas filmes, porém, em especial nos chamados *blockbusters*, o efeito-surpresa é antecipado pela previsibilidade da cena.

Não que isso seja ruim... Porém, efeitos pirotécnicos - outra forma de atrair a atenção - são tentativas frustrantes para a “ampliação da esfera de presença do ser no mundo” (Teixeira Coelho)¹⁰. A tecnologia, então, seria ineficaz? Não, mas ela não supera a arte imemorial do ser humano de contar histórias, que nos ajudam “a compreender o mundo e a nós mesmos, dando ordem ao caos e, de certa forma, vencendo a morte” (GERBASE, 2003, p.165). A tecnologia depende do homem para existir. Em uma sociedade tecnicista, porém, costuma-se pensar o contrário: sem a tecnologia o homem não existiria. Hoje alcançamos um nível de desenvolvimento tecnológico que nos auxilia, mas que não supera nossa capacidade imaginativa. Logo, a tecnologia não imagina por nós. É da necessidade - imemorial, imprecisa, imaginativa - que surge o novo. O acaso é surpresa e a surpresa é percepção. Sem ela, nada e tudo nos atinge. Logo, somos aquilo que percebemos. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty escreve, em “A fenomenologia da percepção”, que “a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas da nossa existência” (1999, p.429). Um filme, pois, não será *mais um* filme depois de visto, se concordarmos com Ponty. Um ponto de vista, então, não pode ser tomado como certeza e, muito menos, como a única visão possível das coisas. Dizer isso pode parecer ingênuo, mas não cremos que o seja. Fazemos questão de esclarecer, portanto, que focar a tese no trabalho de um cineasta autoral como Ruy Guerra não significa dizer: é assim que um filme *é* ou *deve* ser visto.

No caso da Política dos Autores e da Nouvelle Vague (do francês “nova onda”, o que nos dá a idéia de uma energia no cineasta como a da onda, no mar, que tem a capacidade de transformar a matéria) procuramos relembrar e reler seus postulados. O termo “política”, inicialmente, pode gerar uma série de confusões, o que é natural. Para

¹⁰ Esta expressão é utilizada por Teixeira Coelho no artigo “Cultura como experiência”, publicado em um livro organizado por Renato Janine Ribeiro, de 2001, sobre o curso, então novo, de Humanidades na Universidade de São Paulo (USP). “A ampliação da esfera de presença do ser” tem relação com o desenvolvimento do gosto, que, por sua vez, “se faz hoje de modo acentuado, se não exclusivo, por meio da mediação da obra de cultura” (p.84).

nós, que procuramos outra *definição* (e não conceito, pois, é bom deixar claro, que, no nosso entendimento, *definir não é conceituar*, e sim apresentar uma possibilidade de leitura com base em uma *noção aberta*), o principal nessa “política” é seu aspecto poético, e isso será justificado mais adiante. Assim, a expressão que melhor se adequaria à intenção daquele postulado é o de uma *Poética* dos Autores. Isso porque “política” remete, imediatamente, a uma postura sectária (o que pode *não* ser), quando, mesmo se fosse o caso, o que François Truffaut pretendia era, isto sim, dar um novo sentido ao trabalho do cineasta. Se ele causou algum desconforto, foi para dar espaço a ele mesmo e a uma nova geração de cineastas que não se via contemplada no esquema de produção até então existente no mercado cinematográfico: filmagens em estúdio e no estilo baseado em adaptações literárias que pretendiam ser cópias dos livros. Quer dizer, o cineasta procurava fazer com que o filme se parecesse *mesmo* com o livro, por meio da “equivalência”. Para isso, tinha de filmar o que julgava ser uma cena equivalente ao modelo literário. Truffaut criticou esse estilo, afirmando que o cineasta ficaria impedido de transpor o livro com base no seu próprio entendimento da obra literária. Essa leitura pessoal do cineasta não seria nenhuma traição ao escritor, como Truffaut demonstrara nas várias adaptações literárias que fez, como, por exemplo, as duas baseadas em obras do romancista Henri-Pierre Roché, do qual adaptou *Jules et Jim*, de 1962, cujo título do livro é homônimo ao filme, e *Les deux anglaises*, de 1971 (*Les deux anglaises et le continent*).

1.2 Artesão da imagem

A autoria em Truffaut é a de um artesão da imagem. E Ruy Guerra? Como ele constrói ou construiu a noção de autoria no cinema dele? Começamos pela pluralidade da sua natureza e trajetória pessoal. Nascido em Lourenço Marques (Moçambique¹¹, África) e, hoje, vivendo no Brasil, depois de trabalhar na Europa, Ruy Guerra encarna o que procuramos nesta tese, um sentido contemporâneo para a autoria cinematográfica, através de filmes como *Estorvo* (2000), cujo apuro técnico, uma das suas principais

¹¹ País da costa oriental da África que se tornou independente de Portugal no dia 25 de junho de 1975. A guerra civil durou 10 anos. Samora Michel foi o primeiro presidente de Moçambique independente, até sua morte, em 1986. O português é a língua oficial, mas há várias outras línguas nacionais da família “bantu”.

marcas, não sufoca o gesto criador e a imagem tanto visual quanto *imaginal*¹². Mas o que é um filme autoral? Temos que, neste caso, olhar para trás. O cinéfilo - antes de ser crítico, de 1953 a 1957, e cineasta, de 1954 a 1983 - François Truffaut, a respeito do qual falamos há pouco - criou a tese de uma Política dos Autores, cuja síntese encontramos nesta declaração sobre Alfred Hitchcock:

Em outros termos, não é tanto a aparição ritual de Hitchcock atravessando em rápidas vinhetas cada um dos seus filmes que me interessa, são os momentos em que acredito ver expressas as suas emoções pessoais, toda a sua violência contida enfim liberada. Acho que todos os cineastas interessantes - aqueles que chamamos na *Cahiers du Cinéma*, em 1955, de *autores*, antes que a expressão fosse desvirtuada - escondem-se atrás de diferentes personagens de seus filmes (s-d, p.205).

Truffaut propunha uma política autoral que, para alguns críticos, ele próprio fora incapaz de seguir. Este ponto é discutível. Trata-se de saber se a crítica ao trabalho dele - oriunda até por um dos (até então) seus amigos, o também autoral Jean-Luc Godard - não se baseou em uma visão distorcida da Política dos Autores, que o próprio Godard endossara. Uma dessas visões é a de que um filme autoral é aquele concebido, em todas as etapas de produção, única e exclusivamente pelo próprio diretor. Não era isso o que Truffaut queria dizer ao utilizar o termo “diretor-autor”, e sim que o cineasta fosse um artesão da imagem e da palavra, semelhante ao romancista. Não se tratava, ainda, de uma autoria por causa do filme, e sim de uma relação entre a personalidade do cineasta, a expressão dele nesse filme e o sentido do filme para o(a) espectador(a). Apenas o resultado fílmico - apesar de ser um forte indício - não poderia sustentar a tese da autoria cinematográfica. O filme é a *expressão* da autoria. Porém, ele não é determinante, mas sim a receptividade dele junto a nós, espectadores, para mais ou para menos, para melhor ou para pior. Um filme autoral pode ser tanto um sucesso de bilheteria quanto um fracasso comercial. Mas isso é problema da crítica especializada. Truffaut, por exemplo, fez sucesso com seu primeiro longa-metragem, *Os incompreendidos* (1959), e alguns outros. Tornou-se um ídolo: o cineasta que melhor retratara certo espírito da França. E “fracassou”, também.

¹² Imagem *imaginal* tem relação com o imaginário, e não a conotação dada por uma imagem *visual* (ou icônica). Trata-se, antes, de uma relação de reciprocidade entre conteúdos inconscientes e conscientes da pessoa, e não dos traços visíveis e aparentes que vemos em fotos, cartazes ou filmes. Gaston Bachelard, por isso, procurou na literatura o conteúdo *imaginal*, e não no cinema ou na fotografia, para não obliterar a imaginação. Aqui, porém, procuramos outro tipo de aproximação, apesar de considerarmos válida e pertinente a proposta do filósofo francês, fundador da noção de imaginário com que trabalhamos.

O que *Os incompreendidos* tinha, por exemplo, que outros filmes não? Antoine Doinel, um garoto de 13 anos de idade, interpretado por Jean-Pierre Léaud, era o alter-ego de Truffaut na Paris dos anos 1950. Depois, esta personagem seguiu uma trajetória única no cinema. Protagonizou novos filmes. Léaud, no papel de Doinel, trabalhou em seis de um total de 25 filmes (quatro curtas-metragens) dirigidos por Truffaut. Em todos eles, Truffaut fez de Doinel seu alter-ego. Truffaut dirigia um filme tentando encontrar a si mesmo. Do diretor que se vê no seu filme é o que tratamos aqui. É importante salientar que não temos a pretensão - cara ao positivismo - de provar, por A mais B, que o cineasta está lá, na pele de um personagem. Trata-se, acima de tudo, de uma questão de sensibilidade. Sendo o diretor o foco da leitura que propomos, dizer daí que ele é o *  nico* responsável pelo filme ou a peça mais importante da engrenagem cinematográfica vai uma grande distância. Centramos nosso interesse no diretor, não há d  vida, pois queremos ser, pelo menos, coerentes com a visão autoral proposta pela Nouvelle Vague (movimento dos jovens cineastas franceses, entre os quais Truffaut e Jean-Luc Godard, que seguiu os pressupostos *intuitivos*, é bom salientar, de uma Política dos Autores) e pelo fato de *acreditarmos*, como Truffaut, que as emo  es do cineasta autoral - emaranhadas    imagina  o do espectador - fazem parte do filme, para além da questão autobiográfica. Uma das nossas reflexões incide sobre a *razão contraditorial*. Isto é, não queremos eliminar as diferenças e possíveis paradoxos da hermenêutica autorista.

   no terreno da complexidade que procuramos a autoria, lembrando, mais uma vez, Edgar Morin, que tenta, como prática filosófico-epistemológica, não reduzir o todo às partes e nem as partes ao todo. A *razão contraditorial*    tomada como tensão - e não dicotomia - entre pólos (o da subjetividade e o da objetividade do cineasta-autor). Veremos isto mais tarde, assim como a tese da autoria cinematográfica proposta pela Política dos Autores, uma atitude que defendia um contraponto    crítica oficial, considerada antipo  tica, no início dos anos 1950. O princípio é o de que o cineasta autoral, em qualquer época, não se *resume* ao domínio técnico que ele tem da câmera e da arquitetura fílmica (o que é preciso, também), mas é, simplesmente, uma personalidade que se expressa (e a expressão é tudo, para ele) por meio do cinema. Truffaut conta que, para criar aquela expressão (Política dos Autores), se inspirou em uma declara  o de Jean Giraudoux¹³ sobre o teatro: “Não existem boas peças, apenas bons autores” (2000, p.57). A partir de 1959, os novos articulistas da (revista) *Cahiers*

¹³ Diplomata, romancista e escritor francês. Nasceu em 29 de outubro de 1882, em Bellac, Haute-Vienne, Limousin, França, e faleceu no dia 31 de janeiro de 1944, em Paris.

du Cinéma, que criticaram os *antigos*, se tornaram cineastas e procuraram dar o exemplo de um novo cinema sem a intenção de ser exemplares, isto é, inquestionáveis. Nossa interpretação da questão autoral, oriunda dessa tese de Truffaut, procura unir mais do que separar, integrar mais do que desunir e juntar mais do que desintegrar dois pólos, o sentir e o fazer (assim se configura o “ser”). Para um produtor, o filme se traduz em dinheiro, mas, para o cineasta, é a tradução de uma vida. Autor e obra, assim, conforme uma *sensibilidade autoral*, fundem-se na produção cinematográfica.

1.3 O autor no cinema

O professor e escritor Jean-Claude Bernardet publicou um livro específico sobre o autor no cinema. Neste trabalho, Bernardet fez um apanhado do que se falou a respeito desse assunto por parte dos críticos de cinema e de cineastas, entre os quais Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha, respectivamente, para evidenciar a dimensão (polêmica) alcançada pela tese da autoria cinematográfica. Bernardet começa com a definição de *autor* no dicionário *Nouveau Larousse Illustré*: “Deus, aquele que é a causa primeira” e “pai, inventor, criador, aquele que fez uma coisa, pessoa que, pela primeira vez, disse ou escreveu uma coisa” (1994, p.9). O verbete segue: “Particularmente, autor é uma pessoa que fez uma obra de ciência, de literatura ou de arte”. “Absolutamente, autor se usa no sentido de escritor, de que é sinônimo” (*Ibidem*). As definições não avançam no sentido de uma relação ambígua entre o “autor” e o universo em que ele está circunscrito, o de uma coletividade. A visão tradicional, como se pode ver nos conceitos acima mencionados, dá conta, apenas, da individualidade do autor, e não de uma relativização que o situe para além da obra individual, ou seja, um autor pós-moderno. Conforme Bernardet, o termo “autor” passa pelos anos 1930 e “desabrocha” nos anos 1940, citando o romancista Alexandre Arnoux, segundo o qual, escrevendo sobre Feyder e Renoir, ambos têm estilo, uma maneira cinematográfica própria, um ritmo, uma atmosfera. Estas características não desapareceram na atualidade. Tudo isso pode ser designado como *aura*, o inefável da obra de arte.

E tudo isso era perfeitamente perceptível. O traço distintivo, sem dúvida, é uma das características da autoria. No entanto, a distinção não é só provocada pelo diretor, mas também pela capacidade do espectador em fazer uma leitura de cunho, preferencialmente, artístico da obra. Para Bernardet, a idéia de direção autoral é típica de uma cultura como a francesa, sem explicar, claramente, o porquê disso (e, de fato,

também foge ao recorte proposto nesta tese). O curioso no início da tese da autoria cinematográfica na França é o gosto, daqueles cineastas, pelos filmes norte-americanos. É que estes trabalhos chegaram algum tempo depois - por causa da Segunda Guerra Mundial - de seu lançamento nos Estados Unidos e, por isso, eram aguardados com grande expectativa pelos europeus, a partir de 1945, o que lhes dava uma dimensão quase mítica. Truffaut faz muitos elogios ao cinema americano de Robert Aldrich, George Cukor, Samuel Fuller, Elia Kazan, Sidney Lumet, Billy Wilder, Orson Welles, Woody Allen e Howard Hawks, entre outros. Em todos eles, além de alguns cineastas europeus, como Ingmar Bergman e Federico Fellini, Truffaut admirava a capacidade que tinham de expor, por meio dos filmes, aspectos de sua personalidade, mesmo que não os conhecesse pessoalmente, porque não é disso que se trata. Ao comparar o trabalho de diretores antigos (os da época em que fora crítico de cinema, por volta dos anos 1940 e 1950) com os atuais (no caso dele em 1975), Truffaut percebera que “não faltavam diretores inteligentes, mas eles eram levados a mascarar sua personalidade a fim de preservar a universalidade dos filmes que realizavam” (1989, p.18).

Para Truffaut, a inteligência deles permanecia atrás da câmera, e não procurava se evidenciar na tela. Bernardet afirma no livro que o conceito de autor não consegue ser preciso, nem pelos críticos que mais tarde se tornariam cineastas, entre eles o próprio Truffaut. Um dos documentos elucidativos dessa tese da autoria, na opinião de Bernardet, são as entrevistas publicadas no livro “A política dos autores”. Reúne os principais nomes de cineastas autorais, na visão dos então críticos franceses pré-Nouvelle Vague. Conforme a Política dos Autores, lembra Bernardet, “autor” tem relação com o romancista, no domínio literário. Foi o cineasta Alexandre Astruc (praticamente desconhecido no Brasil), nos anos 1940, que fez essa analogia, comparando o cineasta autoral ao escritor. As referências literárias em filmes dos diretores da Nouvelle Vague são várias, como em *Fahrenheit 451*, de Truffaut, no qual há uma comunidade de homens-livros (marginalizada pela polícia, que tinha por incumbência queimá-los), e na série com Antoine Doinel, cujo desejo era se tornar escritor. São tantas as referências que não cabe aqui citá-las uma a uma. O importante é salientar a relação intensa, mágica, umbilical entre a literatura e o cinema no universo da Nouvelle Vague, o movimento que valorizou a expressão autoral como resultado de uma postura do cineasta em relação ao seu modo de vida e sua visão de mundo (mundivisão). O artigo em que Astruc se refere à literatura, de 1948, se intitula, emblematicamente, *La caméra-stylo* (“A câmera-caneta”). Junta, nessa expressão, os

artefatos utilizados na elaboração de um filme, a câmera, e de um livro, a caneta (hoje, o computador).

Bernardet retoma, através da Política dos Autores, o ideal da autoria cinematográfica, isto é, o fato de valorizar a expressão. “O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (1994, p.22). Daí a noção de estilo, o que, na Política dos Autores, seria o equivalente à *mise en scène*, a aura do filme. Segundo Bernardet, a valorização da *mise en scène* é uma maneira de se distanciar da literatura, apesar de ter sido inspirada por ela, conforme a proposta de Astruc. “Mais expressiva a *mise en scène*, menos necessários serão os recursos advindos do romance. Mas também - e, a meu ver, essencialmente - por ser a aparência a matéria concreta cinematográfica que permitirá o acesso à idéia” (*Ibidem*, p.58). Para muitos críticos, conta Bernardet, autor era o cineasta que se repetia ou conseguia dominar várias funções no filme, principalmente as de roteirista e de câmera, além, claro, da direção. O diretor acabou tornando-se (quase) um Deus. Conforme Bernardet, uma afirmação de Godard, a de que provaria que *Índia*, de Renoir, era a “criação do mundo”, reforçava o endeusamento do autor. Bernardet resgata o autor no Brasil. De acordo com ele, a crítica (de Rubem Biáfora a Paulo Emílio Sales Gomes, passando por Walter Hugo Khouri e Gustavo Dahl, uns aprofundando o tema mais do que outros) estaria dando ao diretor, na primeira metade dos anos 1950, um *status* autoral. Também fala do declínio do autor na fase estruturalista, e conclui:

Considerar que a *política* seja ou deva ser a expressão de uma realidade de produção é tirar-lhe o que ela pode ter de interessante, a saber, que é antes a manifestação de um imaginário. (BERNARDET, 1994, p.186).

1.4 Raiz etérea

Uma leitura do cineasta que *se projeta* no filme pode levar em conta o autor como instância abstrata¹⁴ - tentativa de Jean-Claude Bernardet ao tratar de Bressane e Sganzerla -¹⁵, mas, aqui, privilegiamos a pessoa que *se expressa* por meio da câmera

¹⁴ “Os criadores *não* são Sganzerla e Bressane, e sim o realizador como instância abstrata, o *autor*, deduzido da análise dos filmes” (BERNARDET, 1991, p.20). Para não haver confusão, Bernardet escreveu o nome deles, os *autores*, segundo uma concepção distanciada da pessoa, entre aspas: “Sganzerla” e “Bressane”.

¹⁵ Bernardet, mais tarde, aposta em outro tipo de composição no ensaio dedicado ao cineasta iraniano Abbas Kiarostami “Caminhos de Kiarostami”. A palavra “caminhos” já abre a perspectiva para um olhar mais afetuoso e, portanto, menos crítico e analítico em relação ao trabalho de um cineasta, agora visto não

(como vimos acima). Logo, a noção de *sensibilidade autoral* indica, em primeiro lugar, o gosto do cineasta por atuar de forma orgânica (e não conseguiria ser de outra forma) com o seu trabalho. É esta a hipótese que formulamos a respeito de Ruy Guerra: uma maneira orgânica de sentir e de materializar o sonho, depois observáveis ou não pelo espectador. O sentir e o materializar se inscrevem no que poderíamos denominar “raízes do etéreo”, expressão que significa a ambivalência constante na pessoa entre o aparato técnico que nos rodeia e a imaginação que nos possibilita o ato de criar. Raízes nos remetem ao que é terreno, material. Etéreo, ao inefável e às emoções que não cabem em um conceito redutor. O sentido de “raízes do etéreo” é similar ao que Michel Maffesoli entende por “trajeto antropológico”, de Gilbert Durand. Para Maffesoli, sob inspiração bachelardiana, “a matéria é espiritual, assim como o espírito é material” (2004, p.102). Bachelard também procura a relação entre a materialidade e a imaginação, traduzida nos quatro elementos da natureza: terra, fogo, ar e água. Bachelard, Durand e Maffesoli nos falam de um imaginário. O que é isso? Procuramos equacionar a natureza do imaginário em entrevistas com professores brasileiros que fazem dele o principal foco de estudos nas suas pesquisas, através de um “diálogo” virtual (as entrevistas - em outro capítulo - foram realizadas via e-mail, por causa do acesso rápido).

Assim, perguntamos, em síntese, o que eles pensam sobre o inefável e telúrico imaginário. Também, de que forma o imaginário contribui para a compreensão de uma obra autoral e para o processo de criação; a relação, ainda, entre imaginário e pós-modernidade, e, finalmente, por que o imaginário tem adquirido, atualmente, importância junto aos pesquisadores, observando-se o número crescente de teses e dissertações, além dos grupos de pesquisas, que o utilizam como metodologia aberta, pelo menos nas ciências humanas, ao contrário de uma leitura quantitativa e cartesiana do dado social (sem desmerecer sua validade). A emergência do imaginário não estaria relacionada, talvez, às mudanças contínuas que vivenciamos, principalmente depois da Queda do Muro e de outras situações (podemos dizer) paradigmáticas que obrigaram o mundo (e os que habitamos nele) a se ver de outra forma, a buscar um equilíbrio (movediço), já que a linearidade do projeto e da esperança não oferece mais o suporte que antes oferecia? Não seria pela via do imaginário que novas pesquisas admitem o que passa a ter, também, validade dentro de um contexto emocional? Se a necessidade de incluir o imaginário no terreno acadêmico é cada vez maior, como se

só como um exímio diretor, mas também como pessoa plural, capaz de transformar sua própria sensibilidade em material fílmico.

percebe em contatos com professores e alunos de vários níveis (desde a graduação), e até por uma linha didático-pedagógica oferecida por programas de pós, como no da PUCRS, não seria porque há uma vontade reprimida na abordagem de outros ângulos, como o da simbolização polissêmica? Exige-se, pois, um trabalho de interpretação aberta, como se procura nesta tese.

Por que o imaginário, e com ele a “raiz etérea”, é assunto acadêmico? Professor da Faculdade de Educação da USP (FEUSP), Marcos Ferreira Santos, autor de “Crepusculário”, estuda o imaginário e a poética bachelardiana. Ele acredita em uma força *imaginante* impulsionada pela relação de nossa corporeidade com os elementos ctônico, ígneo, aéreo e líquido. Não há, para nós, uma visão que faça prevalecer a matéria sobre o espírito ou o espírito sobre a matéria, e é justamente por isso que estamos propondo a noção de *sensibilidade autoral*, o que, além disso, procura não conceituar ou rotular o cineasta. Não se trata de escrutinar o seu pensamento, mas considerar que um filme, em determinadas circunstâncias, pode ser a representação (não separada de seu ser) de um *eu-outro* sensível à poética da criação, e, só por isso, este filme já se justificaria (e não por seu caráter hermético ou experimental). O imaginário autoral é visto como obra aberta, em processo, como no caso de Ruy Guerra, cuja trajetória identifica-se com o Cinema Novo e que hoje, na pós-modernidade, não mais se enclausuraria sob a bandeira ideológica da luta política. Procuramos ver nele, através do imaginário, antes motivações do que razões, antes devaneios do que significados, antes sonhos do que sentidos, antes sentimentos do que fobias. Para não sermos acusados de dicotômicos - o mal da modernidade -, cabe esclarecer que vemos o que se costuma separar (como a razão e a sensibilidade, separação essa que só adquire sentido se houver a preocupação em salientar as partes de forma didática) como ambivalentes: uma não exclui a outra. Excluir, aliás, é verbo que não se conjuga no vocabulário do imaginário e, também, da pós-modernidade: o princípio é, antes, o da inclusão.

Em termos quantitativos, Legros observa, em “Sociologia do imaginário”, um impulso desse termo a partir dos anos 1960, seguido de um forte crescimento, quase regular. Antes de 1960, segundo ele, foram publicadas apenas algumas obras cujo título contém o grupo nominal “o imaginário”, exemplificando com a coleção de poemas de George Hugnet, *La hampe de l'imaginaire* (1936), dedicada a André Breton; a célebre obra de Sartre, *L'imaginaire* (1940); o estudo do psicólogo Jean Château sobre *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant* (1946) e um texto de Michel Planque, intitulado *L'enfant et l'imaginaire* (1959). O ano de 1960, portanto, marca o início de uma forte

corrente de interesse pelo imaginário, junto com o surgimento da obra de Gilbert Durand (1960). “Naturalmente, este grupo nominal vai cobrir acepções fortemente diferentes segundo os autores: uma instância psíquica em Lacan, uma dimensão da criatividade humana em Caillois, uma mentalidade coletiva entre os historiadores” (LEGROS *et alli*, 2007, pp.257-258). Legros repara, também, ao examinar os títulos, que este grupo nominal é raramente utilizado sozinho e que ele é, freqüentemente, seguido por termos como o imaginário francês, europeu, ocidental, islâmico, nórdico, cavaleiresco, urbano; o imaginário feudal, medieval, Renascentista, flaubertiano, proustiano; o imaginário amoroso, incestuoso; o imaginário infantil, masculino, feminino; o imaginário jurídico, médico, político, cultural. São formas de qualificação do imaginário.

Tratamos, assim, da autoria cinematográfica, pressuposto lançado nos anos 1950 por Truffaut, em tempos pós-modernos, através do imaginário de Ruy Guerra, o de um sonho (imaginativo) e o de uma raiz (concreta). Quase meio século depois do Cinema Novo (o movimento que mais se deixou influenciar pela temática autoral francesa), Ruy Guerra, nascido em 1931, sempre é bom lembrar (isto é, estaria completando 78 anos de idade em 2009), continua em atividade, só que, agora, em outra época. Trata-se de ver como se deu essa trajetória de um período¹⁶ em que a luta ideológica fazia parte da identidade nacional para outro, como hoje, em que o papel do Estado já não assegura qualquer tipo de garantia em um futuro estável e “o político parece perder todo sentido” (MAFFESOLI, 1997, p.43). Procuramos identificar, neste percurso, o que ainda o motiva, sem os referenciais antigos, *mostrando* (e não *demonstrando*, como prova irrefutável)¹⁷ o equilíbrio nele entre suas pulsões subjetivas e coerções objetivas (DURAND, 1997, p.41)¹⁸. Esta tensão entre a objetividade e a subjetividade é a base que procura sustentar esta tese, que não é de aço (isto é, irrefutável). Buscamos, isto sim, oferecer elementos para uma reflexão fenomenológica sobre a autoria na sociedade

¹⁶ Um período - que poderíamos denominar *ciclo* - não elimina um outro, mas antes o complementa.

¹⁷ A diferença entre *mostração* e *demonstração* é baseada em Michel Maffesoli. Segundo ele, a modernidade se preocupava em querer concluir qualquer idéia, tese ou argumento, o que, na opinião dele, sufocava um pensamento plural. “(...) o mundo, sua retórica, seus feitos são, essencialmente, plurais, não se prestam a uma conclusão, mas sim a uma abertura. (...) Não devem, portanto, constituir objeto de uma demonstração, mas sim de uma mostração” (1998, p.114). Esta tese apresenta, pois, uma noção que não pretende ser prova de algo, e sim um exercício da nossa subjetividade, daí a correspondência com *mostrar*, e não *demonstrar*.

¹⁸ Trata-se, segundo Durand, de um “trajeto antropológico”, isto é, de um imaginário em que a representação do objeto (considerado nesta tese como sendo o filme) é modelado por “imperativos pulsionais do sujeito” (no nosso caso, o diretor). A expressão “trajeto” dá conta, justamente, dessa constante reversibilidade entre um pólo e outro.

pós-moderna. É antes uma hipótese - ou esboço - do que uma certeza. Talvez ofereçamos elementos para uma reflexão que pode, também, refutar nossa tese, a de que, em plenos valores pós-modernos, ainda existe Arte (com “a” maiúsculo), mas que nem tudo *tem* valor artístico, por existir na idéia autoral algo ligado umbilicalmente ao trabalho do artista, a síntese entre forma e conteúdo, por via da imaginação simbólica, e não por via de uma funcionalidade criativa. Dito de outra forma: a arte continua sendo uma exceção, e não a regra (Godard).

Em termos culturais, ainda diferenciamos as obras de arte (seja onde for: cinema, pintura, teatro ou música) das obras ordinárias (é preciso dizê-lo), sem desmerecer, pelo viés da crítica especializada, o valor de um produto para consumo de entretenimento. O paradoxo é que a conjunção entre os dois pólos, o artístico e o não-artístico, oxigena o mercado. A *expressão* tanto autoral quanto não-autoral é o que importa. É o nosso “sentimento” - mais ou menos sensível a uma proposta de filme, por exemplo - que formaria o gosto e a sensibilidade. Ela é tomada, aqui, como uma maneira de “reconhecer ou propor relações entre os objetos que a animam” (COELHO, 2005, p.110). A relação que esta tese faz pontua, assim, a expressão do imaginário em Ruy Guerra como a de uma *sensibilidade autoral*, um misto entre o trabalho do cineasta e a recepção que se faz desse mesmo trabalho. Carregada de significados, a palavra imaginário dá margem para uma série de interpretações. Imaginário, que merece um capítulo especial nesta tese, pode ser definido como a relação entre as imposições do meio social (o que no cinema poderíamos traduzir por mercado) e a subjetividade (o que, ainda no cinema, poderíamos traduzir por criação), a partir daquela noção (a do “trajeto antropológico”) apresentada por Gilbert Durand. Por que fazer um filme? Quais são as motivações que um cineasta encontra para trabalhar e querer, em última análise, expressar ou ultrapassar, conforme o psicólogo russo Lev Vigotski, um sentimento? Não basta produzir? Importa criar? O que é produzir? O que é criar? Produção e criação são manifestações similares? Ambas têm o mesmo valor?

Nosso problema de pesquisa é semelhante à idéia de construção da pessoa apresentada por Marcos Ferreira Santos, segundo o qual ela (a construção) “acontece sempre *entre* a possibilidade de afirmação humana e a resistência do mundo concreto em que nos situamos” (2005, p.58). O sonho e a raiz, novamente. Para Ferreira Santos, isso significa refletir em termos de trajetória e nunca como produto acabado, pelo fato de que a pessoa é herdeira dos paradoxos da recursividade de uma ordem subjetiva e de outra objetiva. É o que, aliás, como salientamos anteriormente, Gilbert Durand entende

por “trajeto antropológico”, ou seja: a trajetividade e “a incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1981, p.35). Procuramos ver no autor cinematográfico, cujas características estamos pontuando, um artesão que se vale da poesia e da sensibilidade como propulsores da imaginação. Um profissional cujo perfil seja burocrático, técnico, frio e calculista, que não foi educado para a sensibilidade, talvez não consiga ser, estritamente falando, um autor. A criação artística, conforme Ferreira Santos, e nós concordamos com ele, é uma questão ontológica para o autor. “A rigor, sem essa criação, não há construção humana (...). A humanidade em nós não é um dado *a priori*. É uma construção, um afrontamento” (SANTOS, 2005, p.49). A subjetividade e a objetividade são como dois pólos da *razão sensível* (Maffesoli) em constante tensionamento e indissociáveis entre si. Seu equilíbrio é o terceiro elemento do *yin e yang*, o da mônada chinesa, a tríade do Tao.

1.5 Autoria e sensibilidade

Tomamos, portanto, o imaginário como um reservatório em permanente construção individual. No caso de Ruy Guerra (e de outros diretores), o imaginário é preenchido por idéias relacionadas ao seu processo de individuação¹⁹, o que justifica seu trabalho artístico. Esta obra, se bem demarcada, como no Cinema Novo, *pode* não ter, hoje, contornos tão nítidos. Talvez o imaginário crítico, característico desse tipo de movimento, não tenha, hoje, o mesmo apelo que nos anos 1960, assim como o imaginário do deboche do Cinema Marginal, para fazer o contraponto ao Cinema Novo. O objetivo (aberto) desta tese, pois, é compreender a idéia de autoria cinematográfica contemporânea partindo da incidência do imaginário sobre o trabalho artístico de cunho autoral de um cineasta, Ruy Guerra. Durante nossa trajetória, daremos outros exemplos de teorias e trabalhos análogos aos do diretor de *Estorvo*, filme sobre o qual, aliás, apresentaremos uma leitura específica. Não ficaremos, portanto, *do início ao fim* deste texto, centralizados - mas convergindo - apenas em um único diretor, apesar de ser este único diretor que nos inspira - já que nossa proposta é exemplificar, para além de um só indivíduo, um modo pós-autoral cinematográfico. Nossa leitura é motivada pela noção

¹⁹ Trata-se, segundo Carl G. Jung, de um processo de maturação psíquica da pessoa. É uma espécie de *interior* do homem, conhecido por *daimon*, entre os gregos, e que Jung denominou o *self*, descrito por ele como a totalidade absoluta da psique, a fim de diferenciá-lo do *ego*, uma pequena parte dela.

de “trajeto antropológico” (conforme referido antes), apresentada por Gilbert Durand em “As estruturas antropológicas do imaginário”. É neste trabalho - sua tese de doutoramento - que Durand explicita a natureza simbólico-antropológica do gesto criador e, por isso, serve de inspiração para sustentar a idéia de uma *sensibilidade autoral*.

O que é a autoria? Uma coisa é afirmar: aquele cineasta *é* autoral. Parece fechar questão nesse ponto. Outra, bem diferente, é relativizar: aquele cineasta dirigiu o filme inspirado em aspectos que *sugerem* um trabalho de cunho autoral a partir da forma com que vemos determinado filme. A *percepção* é que irá nos dizer se um filme é bom ou ruim, caso queiramos entrar nesse tipo de análise. Isto é, as diferentes condições para a execução de um filme - seja um trabalho experimental ou sob demanda, entre outras possibilidades, não seriam contraditórias para o pós-autor. A noção de *sensibilidade autoral pode* significar, pois, uma atuação por parte do realizador tanto de maneira autoral estrita, isto é, considerando-se uma visão de natureza poética, e (não *ou*, que separa) também funcional, quando o filme se transforma em produto do mercado cinematográfico, desde que elaborado sob a perspectiva do autor, no sentido atribuído ao diretor de filmes pelos franceses da Nouvelle Vague. Ver um filme e considerá-lo autoral depende de vários fatores, que não esgotaremos aqui. Uma pista é a idéia de “trajeto antropológico” (Durand) aplicada ao cinema, pois o(a) cineasta autoral se depara com um constante jogo de forças entre a sua subjetividade, o que é característico de uma invenção, e o resultado daquilo que imaginou, isto é, o filme. Estes dois pólos, da matéria ao espírito, e vice-versa, nos levam a problematizar, também, a sinergia padronização-invenção, exposta por Edgar Morin nos seus dois livros dedicados à cultura de massas (expressão reinterpretada, nesta tese, como “cultura contemporânea”).

Segundo ele, a concentração técnico-burocrática tende a despersonalizar a criação, valorizando antes a organização racional da produção do que um trabalho inventivo. “No entanto, essa tendência se choca com uma exigência radicalmente contrária, nascida da natureza própria do consumo cultural, que sempre reclama um produto individualizado, e sempre novo” (MORIN, 1997, p.25). O produto “individualizado”, na concepção de Morin, é traduzido, aqui, por autoral. Um movimento autoral como o da Nouvelle Vague francesa, por exemplo, teria provocado, na opinião de Morin, “um recuo real da padronização (...)” (1997, p.33). Hoje, as duas características apontadas por Morin apresentam fronteiras menos rígidas. Logo, é possível, hoje, na pós-modernidade, rotular o cineasta de “comercial” e-ou autoral? O

prefixo “pós” de pós-modernidade não significa apenas algo que vem depois. É também isso. Vattimo, aliás, se dedica, em um dos capítulos de “O fim da modernidade”, a refletir sobre o tema, lembrando que “a pós-modernidade filosófica nasce na obra de Nietzsche” (1996, p.170). Foi no momento em que o filósofo alemão se referiu a uma excessiva consciência histórica - conhecida por *epigonismo*. Dessa ênfase no passado surge uma arte sem estilo. Mas como ultrapassar o problema se a própria idéia de superação é típica da modernidade? A saída, pois, é o niilismo, já que não há fundamento algum para crer no fundamento, isto é, no fato de que o pensamento deva *fundar* (*Ibidem*, p.173). A partir desse momento, segundo Vattimo, é que nasce a pós-modernidade. E com ela, ao nosso ver, um novo autor ou uma nova idéia de autoria.

A crítica especializada, que sempre pretendeu definir o que é ou não é autoral, seguindo determinados cânones, e justamente por isso se acha(va) no direito de desqualificar quem não se ajustasse ao seu modelo, já não faz sentido na interpretação de uma pós-autoria. O pós-autor é antes um esteta. Autores como Ruy Guerra *re-criam* o mundo pela imaginação. Não se trata de oferecer *mais um* entretenimento, e sim dar algum significado à vida, de si e do outro, por meio da arte. Todos os cineastas ditos autorais apresentam o mesmo espírito, um engajamento doentio pela expressão pessoal, pela marca (enraizada) do autor (etéreo). Alguns exemplos: a expressão para Pier Paolo Pasolini (1922-1975) era uma necessidade interior e física (AMOROSO, 1997, p.124). Federico Fellini (1920-1983) aderiu às coisas sempre de maneira *emocional*, segundo ele mesmo declarava (2000, p.153). Andrei Tarkovski (1932-1986), ainda, procurava, conforme disse, uma imagem artística fundamentada em uma ligação orgânica entre idéia e forma (1998, p.26). Todos os cineastas citados - e muitos outros, entre os quais Glauber Rocha (1939-1981) - apresentam as características de uma *sensibilidade autoral*, tema que foi tratado de forma não mais do que embrionária na dissertação de mestrado²⁰, e que retomamos agora. A dissertação apontava o pioneirismo da Política dos Autores e destacava o perfil de um dos protagonistas da Nouvelle Vague, o falecido cineasta francês François Truffaut. Para ele, o autor não se esconde atrás da câmera, e sim, a exemplo da literatura, dirige o filme da mesma forma que um escritor assina um livro (idéia, na verdade, de Alexandre Astruc, destacado no item referente à Autoria).

Constam naquela dissertação, ainda, duas entrevistas com cineastas sobre a questão autoral: uma com Sérgio Silva e outra, com Carlos Gerbase. Silva afirma que

²⁰ “A autoria cinematográfica: a impressão digital de François Truffaut” (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo, 2003).

não se preocupa com o conceito de autoria, mas que, na história do cinema, essa idéia teve um papel, sem dúvida, importante. Ele também ressaltou o impacto da exibição dos filmes da Nouvelle Vague em Porto Alegre, lembrando que aquele movimento se inspirara no neo-realismo italiano, por quem nutre especial admiração, sobretudo pelo trabalho de Luchino Visconti. Conforme Silva, diretor de *Anahy de las misiones* (1997), “existe na figura do cineasta uma idéia de autor, mas temos que ponderar bem o que é essa idéia de autor. Não sei se o cineasta consegue ter esse sentido de autoria como tem o artista plástico, o homem da literatura ou o diretor de teatro” (SILVA *apud* BARROS, 2003, p.25). Se este diretor gaúcho não conhece ou duvida do sentido de autoria no cinema é porque não está convencido da dimensão artística de um filme semelhante à grandeza de uma tela renascentista, um romance épico ou uma peça brechtiana. Ou, ainda, que algum cineasta seja capaz de se equiparar aos grandes nomes da Cultura (com letra maiúscula). Parece que o cinema não é digno de figurar entre as expressões artísticas. Os Bergman, os Godard, os Fassbinder, os Fellini, os Visconti (que Silva tanto admira) não passariam de artistas frustrados. O defeito deles é que não são artistas plásticos, escritores ou diretores teatrais. Trata-se de um elitismo às avessas. Ora, os *auteurs*, que tinham uma obra inalcançável para os mortais comuns, nunca, pelo menos é o que parece ser o argumento de Silva, seriam artistas *verdadeiros*.

1.6 A assinatura do cineasta

Tocamos no calcanhar de Aquiles da modernidade, a pretensão de distinguir o que é verdadeiro do que é falso. Logo, um cineasta não poderia fazer filme de arte porque, de acordo com aquela concepção, a arte é privilégio de alguns poucos iluminados. Gerbase, por sua vez, cujo pensamento polivalente o conduz para trilhas mais complexas, destaca que “a pós-modernidade dá ao autor o direito de ser contraditório” (GERBASE *apud* BARROS, 2003, p.165). Ele lembra, a título de exemplo, que a crítica de Godard (um cineasta pós-moderno, segundo o ensaísta e professor Teixeira Coelho) ao capitalismo, refletindo nas escolhas que o cineasta franco-suíço faz, é uma visão utópica de ver o mundo. Para Gerbase, é preciso jogar com as contradições: “Casa de Cinema e Columbia Pictures: a Columbia é representante do cinema americano, que nos massacrou a vida inteira, e vai continuar massacrando. Portanto, eu estou convivendo com o meu massacre” (*Ibidem*, p.165). Gerbase revela que todo cineasta autoral se preocupa com o aspecto de comercialização do filme, o que

nos remete à polaridade de Morin entre o produto de arte, que é considerado desvio pela indústria, na opinião dele, mas que, também, é admitido por ela. Não foi diferente com a Nouvelle Vague. A principal contribuição desse movimento, na opinião de Gerbase, foi a de mostrar que era possível fazer um “outro cinema” (*Ibidem*, p.146). Na condição de cineasta, Gerbase afirma que tenta preservar sua autonomia de modo sutil: “Em cinema, nunca tive uma equipe contra mim ou uma equipe a fim de ir embora. Quando eu tiver, não sei o que vou fazer” (*Ibidem*, p.154).

Em *3 efes* (2008), Gerbase dá um testemunho de seu perfil autoral, começando pelo próprio título, e que é explicado, por sua vez, na primeira cena do filme pelo autor dessa tese, o professor Aníbal Damasceno Ferreira, no papel de Professor Valadares. Os três efes são as iniciais de “fome”, “f...” (que, no filme, virou “sexo”) e “fasma”: as três necessidades da humanidade. As duas primeiras todos conhecemos. No entanto, é o terceiro elemento que chama a atenção, o fasma. “Fasmar é a representação da realidade, a origem da vida mental e a base de todas as linguagens”, explica o filme. Conforme Gerbase, “fasma” vem do grego “phasma”, o que significa simulacro, análogo ao termo aristotélico “mímese” ou ao semiótico “signo”. Um dos exemplos de “fasma”, apontado por Ferreira, é a representação, pelo homem das cavernas, de “suas caçadas, seus sonhos e seus medos”. De lá para cá, houve uma sofisticação deste “fasma”, através de novas tecnologias: “desenhos, falas e textos escritos”. O cinema, assim, é um fasma de imagens fotográficas em movimento acompanhadas por som sincronizado, de acordo com Valadares. Conforme sua teoria, “a suprema tarefa da humanidade é saciar os três grandes apetites de cada homem e mulher no planeta, fazendo a civilização atingir sua plenitude existencial e a mais completa felicidade”. Porém, o “fasma” pode se transformar em sonho ou pesadelo. Esse é o gancho para a narrativa de Gerbase. Filmado em Porto Alegre (cidade que constitui o universo sentimental gerbasiano), *3 efes* parte de um problema conceitual para justificar a história.

A singularidade da autoria em Gerbase é a de ser um autor em equipe. Não pretendemos, porém, fazer uma lista de cineastas sensíveis ao modo autoral de filmar (há muitos, tanto no Brasil quanto no exterior), e sim, a partir dessa temática, observar o imaginário de Ruy Guerra, que, ao integrar o Cinema Novo, a partir dos anos 1960, e continuar filmando, faz com que tenha um perfil rico e complexo para “análise”. Este recorte temporal é importante para justificar a idéia de que, apesar das diferenças históricas, um *autor* não sufocaria o desejo de expressar um sentimento, cujo resultado é

o filme. Filme que terá, sempre, a sua *assinatura* ou *impressão digital*. Pode mudar, porém, a abordagem. Assim, através da lente dos diretores ditos autorais, como Ruy Guerra, não poderíamos falar, hoje, de uma *Poética*²¹ dos Autores (não mais *Política*²², como na França dos anos 50 e 60)? Se sim, cineastas egressos do Cinema Novo como Ruy Guerra, quase 50 anos depois - ao lado, claro, de outros nomes - teria estimulado uma nova geração, como a de Walter Salles, Sandra Werneck, Tata Amaral, Toni Venturi, Sérgio Rezende, Lúcia Murat e Carlos Gerbase, ao mesmo tempo em que, ele(s) próprio(s), continuam filmando para (re)descobrir (no sentido da novidade e de remover aquilo que cobre) sua paixão pela arte, neste início do século XXI. O tema diz respeito, também, à observação de uma estética autoral, para vermos uma forma *de* e *da* expressão. Ruy Guerra não estaria mais - pelo menos em tese - inserido na lógica do indivíduo ideológico em defesa de um sistema, mas obedeceria, antes, a uma *sensibilidade autoral* coerente com um “eu” múltiplo, que se reconhece na relação com o Outro. É, como diz George H. Mead, “o espírito consciente de si na comunidade” (1953, p.218). Para Mead, esse tipo de pessoa é também um novo tipo de indivíduo na sociedade, cuja mudança é inconsciente. O processo de mudança (ou percurso) não termina.

Ruy Guerra tem uma trajetória marcada pela luta de cunho ideológico, sim, por ter nascido em um país-colônia de Portugal, o Moçambique, cujo processo de libertação

²¹ Uma das definições de “poética” é a de visão emocional de idéias, estados de espírito, sentimentos e impressões do autor. Referimo-nos, também, ao “instante poético” bachelardiano, no qual “o poeta anima uma dialética mais sutil: revela ao mesmo tempo, no mesmo *instante*, a solidariedade da forma e da pessoa, provando que a forma é uma pessoa e que a pessoa é uma forma” (2007, p.107). Para nós, o cineasta-autor apresenta alguns traços que Bachelard define como poéticos, sobretudo ao afirmar que o poeta constrói complexidades e destrói a continuidade do tempo encadeado. A complexidade de um filme autoral não se traduz em pixels ou celulóide. Estes recursos estão aquém do mistério de uma história elaborada pela paixão no ato de dirigir e pelo sofrimento no ato de olhar (ambivalência entre idéia e visualidade). Bachelard diz que o poético tem a ver com a relação harmoniosa dos contrários (antecipando-se à temática maffesoliana de *razão sensível*, pois o texto dele, Bachelard, foi escrito em 1939, quando Maffesoli ainda nem era nascido): “No instante apaixonado do poeta, há sempre um pouco de razão; na recusa racional, resta sempre um pouco de paixão”. Trata-se de uma equação difícil de ser mensurada. No entanto, esta observação de Bachelard nos serve na medida em que expõe a união na pessoa de características aparentemente contrárias, como sentimento e razão. Geralmente se diz que uma pessoa é muito sensível, como se traços racionalistas não fizessem parte de sua existência. E vice-versa.

²² *En appliquant au cinéma une déclaration de l'écrivain Jean Giraudoux: 'Il n'y a pas de bonnes pièces de théâtre, il n'y a que de bons auteurs'*, je proposai à cette époque, avec mes amis des *Cahiers du Cinéma*, une théorie de la *Politique des Auteurs qui entendait réhabiliter les cinéastes qui s'expriment à la première personne: Cocteau, Tati, Becker, Bresson, Renoir, Pagnol, Guitry, Ophüls* (TRUFFAUT, 2000, p.57). “Ao aplicar no cinema uma declaração do escritor Jean Giraudoux, segundo a qual não existem boas peças de teatro, e sim, bons autores, propus, naquela época, com os meus amigos da *Cahiers du Cinéma*, uma teoria denominada Política dos Autores, a fim de reabilitar os cineastas que se expressam na ‘primeira pessoa’, entre os quais Cocteau, Tati, Becker, Bresson, Renoir, Pagnol, Guitry, Ophüls” (Tradução nossa). A palavra “política” sugere uma postura de caráter ideológico que, no caso dos críticos franceses agrupados sob a bandeira da Nouvelle Vague, não corresponderia, depois, aos filmes que eles próprios passariam a dirigir.

marcou seus habitantes. Para Ruy Guerra, a cicatriz de uma guerra civil permanece na lembrança, mas se altera na pós-modernidade, pois não é só de política - no sentido ideológico do termo - que vivemos. Nessa caminhada, Ruy Guerra incorpora elementos de uma sensibilidade artística em contraponto ao perfil de um herói da pátria subjugada pelo colonizador. O cineasta, antes dos 19 anos de idade, participou de movimentos políticos quando ainda morava em Moçambique. A Frente de Libertação de Moçambique, a Frelimo, chegou a convidá-lo, mais tarde, em 1975, para dirigir filmes sobre essa luta. Fez, entre outros trabalhos, de 1978 a 1984, *Operação búfalo* (1978), *Mueda - Memórias e massacre* (1979), *Um povo nunca morre* (1980), *Os comprometidos - atas de um processo de descolonização* (1984) e *Danças moçambicanas* (1979). Todos os títulos traduzem um estado de espírito guerreiro, a exemplo de seu nome, que, não por acaso, inspira um percurso de combate por seus ideais. Poderíamos acrescentar o sobrenome Alexandre, que nos remete, também, ao guerreiro Alexandre, o Grande. Na França, onde estudou cinema no *Institute des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), apurou o sentido estético do seu olhar em trabalhos como assistente de câmera, fotógrafo de documentários e de assistente de diretores profissionais no período pré-Nouvelle Vague.

2. Lógica *contraditoria*

2.1 A relação “eu-outro”

A relação entre o Eu e o Outro também pode ser pensada sob o enfoque wunenburgeriano da *razão contraditoria*. Ele explica que, no Ocidente, vivemos uma fúria pela compreensão. Criamos, assim, diversos tipos de ciências para aplacarmos nosso desejo pelo esclarecimento. Apesar de todas estas tentativas, o conhecimento esbarraria no indelével, no indizível, no *contraditoria*, no etéreo. Existiria um campo intermediário na relação entre o Eu e o Outro, por exemplo, que não seria explicável pela palavra, apenas pelo sentimento. Para Wunenburger, sempre que a razão parece ter apreendido o dado social, uma resposta inesperada a desestrutura. As coisas escapam e fundem-se no inapreensível, segundo ele. A tendência em recortar a existência segundo pares binários (o Mesmo e o Outro), através de uma lógica dualista, subestima a diferença. O dualismo, porém, não se confunde com a díade, uma leitura mais rica de dois elementos, porque procura a soma do segundo em relação ao primeiro, e não apenas no par regido pela lógica do “ou”: o primeiro *ou* o segundo. Uma razão contraditória, segundo Wunenburger, desafia a soberania da razão por meio da filosofia da suspeita. De acordo com ele, “de toda parte chegam apelos ou programas para circunscrever melhor a diferença, para pensar de maneira contrastada e mais dinâmica a complexidade” (1995, p.14). A tentativa de Wunenburger é acrescentar a dúvida ao pensamento racional, dúvida essa que é mais do que uma simples contradição, é o *contraditoria*, porque estabelece o *tensionamento* entre pólos, no lugar de uma dicotomia separatista que vê uma coisa em *comparação* à outra.

Wunenburger navega, rapidamente, pela teoria dos hemisférios cerebrais, que não iremos aprofundar, para criticar o pensamento analítico (lado esquerdo do cérebro) em detrimento das ciências da natureza e do homem. O autor procura pensar a diferença segundo uma “ecologia do espírito”. Um dos caminhos é retomar a idéia do holograma, representado pela noção de *unitas multiplex*, a unidade múltipla de Edgar Morin, ou, ainda, pela concepção ao mesmo tempo complementar e antagônica dos elementos uno e diverso. O Mesmo e o Outro, para Wunenburger, devem ser pensados em termos heterogêneos. Ele se questiona: “Em que condições o segundo termo de um par, de uma simetria, pode ser portador de uma verdadeira carga de diversificação que não seja a

simples variação do mesmo?” (1995, p.31). Este ponto reforça nossa tese quando investigamos a polarização entre o autor e o universo, entre o autor e o cinema, entre o autor e o filme, entre o autor e o produtor e entre o autor e toda forma contrária à presença dele no mundo, tanto na condição de cineasta quanto na de pessoa, duas características que consideramos ligadas ao ser individual. Wunenburger procura saber como o Outro se comporta perante Si, e vice-versa, a partir do par que os liga e ao mesmo tempo os diferencia. No campo simbólico, explica o autor, a dualidade (e não dualismo) está ligada à alteridade e à heterogeneidade. Assim, nosso cineasta autoral nunca estará atuando isoladamente em relação ao grupo ou em relação ao Outro. Existe, como procuramos ver nesse tipo de profissional da era pós-moderna, uma riqueza expressiva que parte do seu próprio ser, mas inserida na coletividade, e que transforma sua imaginação *no* produto de uma cultura e *em* obra de arte.

A riqueza do par, segundo Wunenburger, é que só através dele uma coisa pode ser distinguida da outra. O duplo complica a existência do uno. Trata-se de um desdobramento, e toda dobra é fecunda porque obriga o pensamento linear a refazer seu percurso. Mas até que ponto o duplo é portador da alteridade? A desconfiança de Wunenburger se acentua ao refletir sobre os gêmeos. “Nada há de mais ambíguo entre eles do que esta desmultiplicação do Mesmo, que obriga, no entanto, também a distinguir um do outro para lhe conferir uma identidade específica” (WUNENBURGER, 2005, p.35). O autor teme que o recorte binário, devido a uma diferenciação precária, faça com que triunfe uma forma capaz de anular a alteridade que procura a inteligibilidade de um unitarismo totalizador. A introdução de um terceiro elemento, a tríade, enriqueceria a especulação em torno da complexidade numérica. Esse terceiro elemento é considerado por Wunenburger como um espaço de mediações entre a realidade interior e a vida exterior. Neste ponto, vemos semelhança entre o que chamaríamos de subjetividade (a realidade interior) e a objetividade (a vida exterior) do cineasta autoral. Quer dizer, entre o Eu e o Outro haveria um espaço de tensionamento, o que Wunenburger considera “intermediário”. A partir daí, de acordo com o autor, aparece um novo território de atividades simbólicas “que torna conjunto o que está disjunto, que conjuga em conjunto o que se exclui segundo a identidade” (1995, p.51). O intermédio introduziria a complexidade, além da relação complexa já existente entre o Uno e o seu Duplo, e produz uma nova concepção de realidade baseada, não mais no par, e sim no que se agrega, e o que se junta passa a ter outra conotação: agora, poderíamos dizer, mais rica, mais dinâmica e menos dualista.

2.2 O terceiro elemento

Se antes, na relação estabelecida pelo par, já havia espaço para uma reflexão complexa entre o Eu e o Outro (tomados como o Um e o Dois, digamos), agora, o elemento intermediário - motivado por essa relação - ganha novos contornos. Traduzindo em termos cinematográficos, esse terceiro elemento poderia ser o resultado da tensão no cineasta autoral entre a sua mente racional (vista como materialidade) e a sua mente *imaginante* (vista como espiritualidade). Disso resultaria um filme. É assim que podemos interpretar, sob a perspectiva de um “trajeto”, a obra de Ruy Guerra, também considerado aqui como um dos três principais nomes do Cinema Novo ainda em atividade. Optamos por escolher um cineasta que não só está vivo como também continua filmando, para estabelecer o elo entre o passado e o presente, atualizando a leitura através de filmes e entrevista com o diretor natural de Moçambique. Destacaremos, também, por meio de entrevista com ele e da leitura cinematográfica de um de seus filmes contemporâneos, *Estorvo*, de 2000, aspectos que julgamos relevantes para uma leitura de um imaginário dos anos 1960 até a sociedade atual, considerando como contemporâneo o que Maffesoli entende por pós-modernidade²³. Para ele, reiteramos, a pós-modernidade é “a conjunção do estático e do dinâmico” (1997, p.77). E essa conjunção, continua o sociólogo, “não acentua um único elemento (razão, progresso, imaginação, espaço) (...), mas, ao contrário, favorece a mistura (...)” (*Ibidem*, pp.77-78).

A experiência e a vitalidade de Ruy Guerra, não só pela sua importância - realçada mais adiante -, mas, também, por uma simples questão de gosto pessoal, podem contribuir para observarmos o percurso de sua cinematografia. O que interessa, aqui, são as motivações do cineasta autoral, através de Ruy Guerra, e que, agora, convive não só - ou não mais - com a tecnologia dos filmes em película. A realidade, hoje, é outra: o Brasil já não é mais governado por ditadores ou militares e um filme pode não só ser captado como também exibido digitalmente (mesmo que diretores, como Ruy Guerra, ainda não tenham utilizado esse recurso na captação, apenas na edição dos filmes). Outra diferença entre os anos 1960 e o cinema da pós-Retomada são as leis de incentivo, como a do Audiovisual (implantada em 1994 pelo governo Itamar

²³ Assim, a expressão “pós-moderno” só aparecerá se baseada na obra de determinado autor, como é o caso em Maffesoli (ou outros). Caso contrário, optaremos, para falar do presente, pela expressão “contemporâneo”, isto pelo fato de que, em Maffesoli, a pós-modernidade é uma “categoria” de pesquisa.

Franco), que viabilizara *Estorvo*. “Depois da política de terra arrasada do governo Collor temos agora uma Lei do Audiovisual moderna e capaz de ajudar a reerguer o cinema brasileiro”, declarou Ruy Guerra²⁴. O cinema é, assim, um ato que expressa uma impressão e imprime uma expressão, afirma o diretor franco-suíço Jean-Luc Godard (1989). E se a comunicação é o que justifica a nossa existência, não menos importante, daí, é perceber o percurso entre o desejo e a ação de Ruy Guerra, principalmente, e de outros cineastas (como ilustrações); ou seja, uma idéia *comunicante* transformada em matéria fílmica. Não se trata de buscar uma resposta rígida, e sim procurar a já *constelação* de fatores, contraditórios entre si, mas que, justamente por isso, representam aspectos de um imaginário tanto individual quanto coletivo.

O imaginário não pertence ao reino dos números e das medidas, diz Bachelard. “Todo objeto ou fenômeno está ligado a outros, e é determinado por eles. E, por isso mesmo, está sujeito à mudança e ao acaso”, complementa Michel Maffesoli (2004, p. 10). No imaginário, conforme Nietzsche, há “vontade de gerar” (1995, p.93), e é dessa vontade que surge uma “dinâmica da criação”, que Durand estabelece, como vimos anteriormente, entre os regimes diurno e noturno do imaginário. É a partir de uma sensibilidade, interagindo com o meio, que se produzem as imagens simbólicas que nos interessam nesta tese. O símbolo, assim, é, para Durand, a maneira como o imaginário se expressa. Em relação a um filme, o espectador absorve-o de diferentes maneiras, como vimos antes em Merleau-Ponty. Trata-se, mais, de uma sensação, e uma sensação é uma maneira de sentir própria de uma pessoa, que não se repete na outra. Sensação, além disso, é quase o gosto, que pode ser aprimorado conforme o uso que fazemos da nossa percepção. Identificamos neste diretor autoral, como dissemos antes, o que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche chama de “instinto estético”. No outro pólo, haveria, para Nietzsche, uma “estética racionalista”. Porém, aqui, não faremos essa distinção, apesar de não ser dicotômica, como se costuma pensar (pois dicotomia pressupõe oposição, o que não é o caso), já que, se a tese aposta em uma *sensibilidade autoral*, o autor é livre para ser mais ou menos “estético”, mais ou menos “racionalista”, só que prevaleceria, nele, um apelo poético. Neste caso, significa um tipo de criação cujos contornos parecem ter sido - como a própria expressão diz - instintivos ou inconscientes, característica - e aqui introduzimos um novo elemento - do espírito

²⁴ Entrevista publicada no livro “Cineastas Latino-americanos - Entrevistas e filmes”, de Maria do Rosário Caetano (1997, p.102).

dionisíaco. A “estética racionalista”, por outro lado, introduz na arte o regramento, como no caso dos cineastas-executores, sem demérito algum.

Vejamos, antes de destacar o corpo empírico da tese, o que se entende por espírito dionisíaco. Tomemos o exemplo da Nouvelle Vague, que inspirou a teoria do cinema autoral, e a relação desse movimento com um novo espírito cinematográfico. Sabe-se que sua política traduzia um desejo de renovação de estilo, forma e conteúdo que acabou sendo incorporada não apenas ao cinema, mas também às escolhas de uma sociedade. Lógico que não isoladamente, e sim como mais um campo em que se manifestava a rebeldia, culminando, em termos estritamente políticos, no movimento estudantil de Maio de 68. A política estética da Nouvelle Vague se refletiu na política social da França, contribuindo para fazer germinar a semente do *contradictorial*, isto é, a inseparabilidade de uma tensão em sentidos opostos que sustenta um conflito dinâmico entre pólos e suscita, para ser representada, o valor da contradição, de acordo Wunenburger. Consideramos, daí o aporte de Wunenburger, que o cinema constitui uma estrutura que vai além do filme, e é essa amplitude que será necessária para contextualizar o trabalho de Ruy Guerra. Ele, no caso o autor, não é visto como uma instância abstrata do filme, modo pelo qual Jean-Claude Bernardet abordou a autoria de Rogério Sganzerla (1946-2004) e Julio Bressane em “O vôo dos anjos - Bressane, Sganzerla: Estudo sobre a criação cinematográfica”. Nesta tese, seus filmes são, preferencialmente, “um testemunho” (FELLINI, 2000, p.218). Dele mesmo.

A relação do autor com um cinema dionisíaco, digamos, é inspirada em Nietzsche, pois, segundo o filósofo alemão (2005, p.8), a arte dionisíaca repousa na embriaguez e no arrebatamento, cujos efeitos - por isso dionisíacos - são representados pela figura de Dionísio (ou Dioniso). Ele é a desmedida, o insólito, o orgasmo, a desordem. É tudo o que contraria o apolíneo. Porém, é a relação entre ambos - o dionisíaco e o apolíneo - que os delimita. “Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: (...) o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da beleza, o outro interpretava na tragédia o enigma do mundo” (NIETZSCHE, 2005, p.11). A tragédia, para Nietzsche, oferece uma visão destoante da linearidade apolínea. Em “Sócrates e a tragédia”, o autor de “Ecce homo” explica que o herói trágico, ao contrário da estética moderna, não luta contra o destino, e sim “precipita-se na desgraça” (*Ibidem*, p.89). Nietzsche faz uma comparação com a dialética, que, no fundo, para ele, é otimista por acreditar em causa e consequência, culpa e castigo, virtude e felicidade: atributos que o homem trágico não reconhece,

porque não alcança, como na dialética, seu fim. Conforme Nietzsche, o herói dialético representa uma existência cômoda. É um herói apaziguado, acreditando nos princípios socráticos de que “virtude é saber” e “peca-se” por ignorância. “(...) no esquecimento de si dos estados dionisíacos dava-se o ocaso do indivíduo com seus limites e medidas; um crepúsculo dos deuses era iminente” (NIETZSCHE, 2005, p.24). Nascia, segundo ele, o pensamento trágico, que o artista autoral traz, inevitavelmente, no espírito.

2.3 Entrevista compreensiva

A entrevista com Ruy Guerra foi concebida como um *diálogo intuitivo* (Juremir Machado da Silva), e teve a finalidade de compreender o binômio sujeito-objeto. Segundo ele, “a intuição conta muito nesse trabalho de coleta. Como passar da intuição ao conhecimento? Como sistematizar o disperso, examinar o desconexo, condensar a repetição, capturar a diferença, decantar o objeto?” (MACHADO DA SILVA, 2003, p. 73). Na entrevista, o cineasta pôde falar de aspectos variados do seu cotidiano, e não simplesmente sobre filmes de uma forma absolutista e, portanto, reducionista. Usualmente vista como uma técnica de coleta de dados para a pesquisa, a entrevista, aqui, por outro lado, não desempenhou esse papel diretamente, pois não forneceu, de modo imediato, o que queríamos interpretar. A fala de Ruy Guerra constituiu, pois, um corpo empírico no qual trabalhamos buscando as imagens que falam dos “campos de referência” eleitos (imaginário, autoria e pós-modernidade). Procuramos fazer uma entrevista dialogada, que, conforme Cremilda de Araújo Medina, possibilita uma relação de construção mútua entre entrevistador e entrevistado. O entrevistador, no caso, não procura direcionar as respostas do entrevistado para tentar adequá-las ao cumprimento de uma tarefa (ou pauta, no jargão jornalístico). A preferência é por um “estímulo à abertura” (MEDINA, 1990, p.45). Em outros termos, trata-se de uma entrevista não-diretiva e não-impositiva, baseada em uma interação de viés humanístico, e nessa interrelação simbólica em que se dá a entrevista, não se pode omitir o real/imaginário.

“Por mais distanciamento que se imponha ao lidar com outro ser humano - o entrevistado - não se evitará nunca a interferência do *eu subjetivo* do entrevistador” (MEDINA, 1990, p.44). Referência na área da Comunicação, Cremilda Medina procura no Outro sua riqueza interior, e não uma fonte para preencher os requisitos da entrevista. Inquieta em relação ao saber jornalístico, em “Entrevista: o diálogo

possível”, a professora, que é livre-docente pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), pautou sua carreira por uma visão complexa do jornalismo, aliando sua experiência de mercado ao trabalho acadêmico, que inspira parte desta tese. A proposta de Cremilda Medina, e foi nesse ponto que a utilizamos, é aproximar o(a) entrevistador(a) do(a) entrevistado(a), e vice-versa, a partir da relação EU-TU, e não em termos da relação EU-ISTO. Assim, teoricamente, a notícia seria melhor explorada quanto à informação. Este livro de Cremilda Medina, pois, que foi sua tese de doutoramento, possibilita uma reflexão sobre a complexidade da entrevista, uma das tarefas mais importantes e árduas - que se refletiu na conversa com Ruy Guerra - entre jornalista e fonte ou entre o pesquisador e seus informantes. O assunto é pertinente nesta tese, e por isso o destacamos, pois a figura do pesquisador não deveria intimidar a de sua fonte, o cineasta Ruy Guerra. Segundo Medina, a entrevista pode ser uma técnica eficaz para a obtenção de respostas pré-pautadas por um questionário, por exemplo. Mas, em sendo apenas isso, continua ela, não será um braço da comunicação humana. A entrevista também teve por base a teoria da Entrevista Compreensiva, de Jean-Claude Kaufmann, que explicita no livro homônimo (*L'entretien compréhensif*), de 1996 (Ed. Nathan), um procedimento não-diretivo, proposta semelhante à de Cremilda Medina.

Esta explicação sobre a entrevista é necessária para sublinhar a relação Eu-Outro, buscada tanto no trabalho empírico quanto no de cunho estritamente teórico, envolvendo outros entrevistados, além de Ruy Guerra. Assim, o qualificativo compreensivo, explica Kaufmann, é já uma indicação do tipo de entrevista sugerida. O autor remete, estritamente, ao termo weberiano, ou seja, quando a “intropatia” não é um fim em si mesmo, mas um instrumento, e apenas isso, para determinadas explicações ou uma compreensão intuitiva que basta em si mesma. Para Kaufmann, o objetivo principal do método é a produção de teoria, de acordo com a formulação de Norbert Elias: uma formulação de hipóteses tão mais criativa porque enraizada nos fatos. Trata-se de uma formulação de “baixo”, acrescenta Kaufmann. O modelo ideal, segundo ele, é o “intelectual-artesão”, aquele que constrói, a partir de si mesmo, uma teoria. Em outras palavras, o “intelectual-artesão” é quem personaliza os instrumentos de seu método e de sua teoria. Nós poderíamos utilizar a mesma expressão para caracterizar o cinema de cunho autoral: diretores com esse perfil são artesãos de seus filmes, por causa da *ambivalência* entre uma sensibilidade própria e o uso de recursos técnicos disponíveis para a elaboração do filme. Não nos interessa julgá-lo se é bom ou ruim: à luz do imaginário, qualquer tipo de questionamento crítico perde sentido. Os franceses da

Nouvelle Vague sabiam, intuitivamente, disso. Truffaut não se importava que seus inimigos o criticassem quando o filme de determinado cineasta, admirado por ele, era considerado ruim, por causa - e este era o parâmetro do público e de alguma parte da crítica especializada - do fracasso de bilheteria. Para Truffaut, o que importava era o que *ele*, Truffaut, via como constitutivo no filme que refletisse a personalidade de seu autor. Nada mais.

Um modelo de postura *a-crítica* foi a entrevista que o próprio Truffaut fez com o então marginalizado (na condição de artista, e não de cineasta) Alfred Hitchcock. É obra de um admirador, não há dúvida. Mas também é obra de um raro entrevistador, cuja dinâmica assemelha-se à Entrevista Compreensiva, que propõe o engajamento do(a) entrevistador(a) em relação à fonte. Se as perguntas são distantes da realidade da fonte, as respostas também terão estas mesmas características. Se a construção do “objeto” no modelo teórico clássico propõe a elaboração de uma hipótese (ela mesma já consolidada e depois refutada), já na Entrevista Compreensiva a problematização começa no corpo empírico. De acordo com Kaufmann, esse procedimento inverte a lógica da maioria das técnicas de pesquisa utilizadas no sentido da entrevista tradicional. Outra característica desse método é a construção do assunto progressivamente, por meio de uma elaboração teórica em constante movimento, sem a perda, no entanto, dos referenciais de base. Kaufmann lembra que, para Max Weber, a proposta “compreensiva” se apóia na convicção segundo a qual as pessoas não são apenas agentes portadores de estruturas, mas sim produtores *ativos*, depositários de um conhecimento importante. A meta é uma explicação compreensiva do social. O que importa é a história de vida da fonte, e não a história congelada no tempo, nostálgica, passada. O passado, o presente e o futuro misturam-se. É uma entrevista que leva em conta o cineasta Ruy Guerra como - também - uma pessoa comum.

Muitas vezes, principalmente nas técnicas de entrevistas utilizadas no jornalismo, a fonte é tratada de forma superficial. O que isso quer dizer? Significa um modo de rotular determinada fonte que parece não dar margem para nenhuma outra forma de abordagem. No jornalismo tradicional, uma entrevista com Ruy Guerra, por exemplo, não passaria de uma série de perguntas-clichê, cujas respostas o próprio repórter já saberia de antemão e esperaria ouvir dele exatamente o que imaginava. Caso contrário, a pauta fura. Procuramos nos afastar desse procedimento. Na história do cineasta, o tempo é uma questão subjetiva, e não linear. Daí a importância de observarmos, portanto, aspectos como suas obsessões, suas intuições, seu modo de se

relacionar com os outros e com o trabalho, suas manias, seu processo de criação, sua inserção no sistema. As contradições também são importantes, porque nelas seria possível observar um modo de pensar relevante para o estudo do imaginário, o da ordem do contraditório como normalidade. Diferentemente do jornalismo, a contradição no discurso de um(a) entrevistado(a) é reveladora. Com isso, procuramos um autor não mais enclausurado em um ideal político, mas antes movido por um ideal expressivo, empático com o universo coletivo no qual ele, artista-autor, se insere como individualidade. A inspiração vem de um dos aspectos da sociologia compreensiva mais sublinhados por Maffesoli: a reflexão sobre motivações e identificações sem produzir julgamentos.

2.4 A construção de sentido

É assim que poderemos pensar nesses autores como *peças* sensíveis a uma estrutura *imaginal* (produto do imaginário) complexa. O método da Entrevista Compreensiva, conforme destaca Kaufmann, é um instrumento variável e evolutivo. Quer dizer, e este ponto Kaufmann deixa bem claro: a Entrevista Compreensiva, assim como outros métodos qualitativos, não pretende ter o mesmo grau de validade dos resultados que os das metodologias quantificáveis. São duas naturezas diversas. Por exemplo: na Entrevista Compreensiva, as hipóteses são obtidas com base na observação, e, por isso, uma prova da validade dos resultados é difícil oferecer de maneira imediata, além de ser questionável por ela, a prova, não se enquadrar nos estudos do imaginário. É preciso liberdade na interpretação, outra forma distante da entrevista jornalística, que nos serve apenas para uma comparação esclarecedora do nosso método. Para Kaufmann, enfim, mais do que um levantamento de conceitos acabados, a entrevista compreensiva pode ser considerada antes como uma “fábrica de utensílios provisórios”. Do ponto de vista da leitura cinematográfica (termo que difere da análise fílmica), não iremos nos prender *só* aos aspectos icônicos de um filme. No entanto, determinada técnica pode ser indício de um imaginário mais ou menos diurno ou noturno, conforme classificação de Gilbert Durand. Diurno ao enfrentar o mundo de espada em punho. Noturno, quando se quer o recolhimento cavernoso em contraposição ao êxtase fálico. Por isso, questões como plano, panorâmica, *travelling* só, eventualmente, aparecem na parte teórica, mas nunca como prova.

A técnica está a serviço da pessoa, e nunca o contrário. Optamos, pois, pela pesquisa qualitativa por meio de uma leitura cinematográfica de *Estorvo*. Partimos de uma leitura que não considera - apenas - o “filme como discurso significante (AUMONT *et alli*, 1995, p.201). Esta escolha nos permitirá enfatizar detalhes que, no campo diegético, dão significado ao filme, mas fora desse discurso também. O procedimento escolhido privilegia não só a “pertinência de códigos potenciais sugeridos por elementos [significantes]...” (AUMONT; MARIE, 1993, p.103). Assim, não temos a pretensão da certeza. Nosso devaneio, e é disso que se trata, não passa de um ponto de vista do que se mostra visível para o observador. Após essa leitura, é hora do cruzamento das informações em uma proposta dialógica, que abre espaço para antagonismos que se complementam. Ruy Guerra é considerado pessoa plural, e se há essa pluralidade não se pode desmembrá-lo de uma existência sensível, e não puramente mecanicista (em que o homem é visto como máquina e produtor de obra discursiva desmembrada de aspectos emocionais). Nossa visão de pluralidade remete aos (pelo menos) três componentes inseparáveis no homem, de acordo com estudo de Morin: o caráter humano (que diz respeito a uma afetividade), o caráter biológico (que diz respeito a uma pulsão) e o caráter cultural (que diz respeito à razão).

Segundo Morin, essa tríade forma um todo singular. Cada base do tripé pode ser distinta, se partirmos para uma análise cartesiana, mas, por outro lado, se vista de uma maneira global, não pode ser separada uma da outra. Portanto, a expressão do “eu” passa por esses três componentes. Segundo Morin, e aqui fazemos uma aproximação com o perfil do cineasta autoral, a qualidade de vida comporta, além de escolhas racionais, aspectos como a emoção, a paixão e o gozo. O *homo sapiens* também é *demens, ludicus, mitologicus e poeticus*. Vale lembrar que o que se quer aqui é mostrar como se dá o equilíbrio entre as intimações do meio e a subjetividade *de* e *em* Ruy Guerra. Elegemos o que poderíamos chamar de “campos de referência”: imaginário, cinema e técnica (nos quais está embutida a arte e seus aportes no campo da estética, da criação e do estilo). Os campos de referência se justificam porque, em primeiro lugar, têm uma relação direta com uma obra de cunho poético. Não poderíamos encontrar um trabalho poético, pelo menos da forma com que se trabalha aqui - e que já foi definida antes - desconsiderando uma reflexão sobre a Arte. Em segundo lugar, cada uma dessas “categorias”, apesar das diferenças “nocionais”²⁵, podem convergir na figura de um

²⁵ “Nocional” se refere à noção, que se distingue do “conceito”. Noção permitiria uma leitura menos fechada de um determinado tema do que o conceito. Idéia inspirada em Maffesoli: “Conceito unifica,

diretor. Para nós, que investigamos o imaginário autoral contemporâneo, um autor se define pela criação, pelo estilo e pela estética. Segue o que se entende, resumidamente, por cada um desses tópicos.

Como se dá, pois, a inserção do autor na indústria cinematográfica se, por um lado, o artista sente a urgência da expressão e, por outro, irá se deparar com uma série de problemas (concretos) em termos de produção? A sociedade reclama uma produção artística autoral. Uma publicação portuguesa com entrevistas dadas por diretores como Jean Renoir (1894-1979), Fritz Lang (1890-1976) e Michelangelo Antonioni (1912-2007), entre outros, apresenta-os como pessoas sensíveis e, até mesmo, por que não dizer, ingênuas²⁶. Logo, o estudo de uma sensibilidade pós-moderna autoral no cinema de Ruy Guerra só poderia se justificar a partir do caráter plural na relação de uma individualidade com o mundo. É a lei da reciprocidade. Para o imaginário, este aspecto recíproco é o solo fértil (Maffesoli) na pessoa. Imaginário que *não* é sinônimo de ilusório ou fantasioso. O imaginário *é*, isto sim, a relação entre o fato de estarmos sitiados por determinantes materiais que, nem por isso, nos impedem de sonhar, e esse sonho pode adquirir diversas facetas, inclusive contraditórias. Enfim, o corpo, que é materialidade, pensa (subjetivamente), e é disso que tratamos nesta tese. Procuramos destacar o nosso entendimento sobre a relação entre imaginário e pós-modernidade. É só a partir desta noção que poderemos traçar um perfil entre o autor contemporâneo e a sua obra, tomando como exemplo Ruy Guerra, escolha justificada acima. A *nova relação* insere-se em um novo tempo, no qual, conforme Carlos Gerbase (2003, p.18), “o paradigma estruturalista está quebrado ou pelo menos rachou nas bordas, permitindo olhares menos totalizantes (ou mais *descentrados*)”.

Assim, Gerbase também percebe que a verdade é divisível, refratária, prismática e, nas palavras dele, “fugidia, quase etérea” (*Ibidem*). Trata-se, pois, de ver o cinema (tanto do ponto de vista técnico quanto humano) sob uma perspectiva pós-moderna, que aceita a pluralidade inerente ao imaginário. Poderíamos chamar este outro *link* entre autor e obra de pós-autoral, conforme sugestão do professor Carlos Gadea, sem querer eliminar o que veio antes. Ao tratarmos, aliás, do imaginário focado em Ruy Guerra, consideramos que o nosso autor pós-autoral, seguindo os passos de Bachelard (2001, p.112), saberia imaginar e saberia que “à imaginação que ilumina a vontade se une uma

simplifica, reduz, mas a vida eclode, rebentando todas as coleiras que lhe tentam (im)pôr, donde, talvez, o interesse da noção que exprime o desejo e a preocupação intelectual sem que, com isso, coaja (...)” (1988, p.71).

²⁶ Trata-se de **A política dos autores**, Lisboa, Assírio & Alvim, 1976.

vontade de imaginar, de viver o que se imagina”. Estamos falando da organicidade entre a pessoa-cineasta e o cinema-poesia. Os dois pólos não se desgrudam um do outro. Ao contrário, é nessa relação umbilical e gêmea que se encontra o que há de fecundo na existência, e é ela que fortalece o sentimento da nossa presença no mundo. Guerra é visto como paradigma da pós-autoria e, por isso, seu imaginário pessoal (que sempre remete ao “eu coletivo”, cabe esclarecer) é o desenho desta tese. Logo, o sentido dado por nós ao imaginário, um termo que, em virtude de seu caráter polissêmico, percorre uma infinidade de sentidos, fundamenta-se na teoria de Gilbert Durand. Para ele, o imaginário pode ser considerado a essência do espírito: o ato de criar é a raiz de tudo.

2.5 A expressão pessoal

O que há de novo sobre a autoria? Talvez o fato de vivermos um novo tempo. Não nos limitaremos à idéia clássica de autoria, a de obra de gênio e “definitiva”, conforme os parâmetros da crítica especializada. Procuramos ampliá-la, observando o modo com que um diretor como Ruy Guerra se relaciona com a idéia de arte (prazer dos sentidos). O sentido, aqui, tem um caráter impressionista, e, de modo algum, quantitativista. Não se trata, menos ainda, de uma pesquisa de recepção ou da aplicação de um questionário junto ao público cinéfilo e não-cinéfilo. Não queremos provar que o Cinema de Autor clássico sobrevive, mesmo havendo uma possível banalização dos conteúdos audiovisuais. Para nós, a questão é clara: existe um autor - seja um cineasta, um escritor, um designer ou um músico - que faz da sua expressão pessoal o modelo não-apriorístico de sua arte. E esta expressão tem a ver com uma sensibilidade, um gosto, uma paixão (inerente ao *ser* humano, e não ao *ser* máquina). Toda sensibilidade tem a ver com o humano, pois, quando nos expressamos, estamos sendo sensíveis ao nosso modo de ver o mundo. Daí surge a noção de *sensibilidade autoral*, uma conduta verificável em determinado cineasta que procura, consciente e não-conscientemente, imprimir seu estilo ao trabalho. Só que essa marca autoral, em primeiro lugar, não é óbvia, já que depende de uma recepção capaz de ver nisso um produto de arte. O autor é um artista polivalente. Várias questões permeiam o autor e a autoria. Uma delas é a questão da identidade.

Não iremos nos aprofundar nesse ponto, mas é necessário dizer que, apoiando-nos em Stuart Hall, há uma crise de identidade que “desloca as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas, abalando os quadros de referência que davam aos

indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (1999, p.7). O autor pós-moderno insere-se nessa crise identitária pelo fato de ser obrigado a criar - e criar é o seu ponto de equilíbrio - sob um novo enfoque socioestrutural. Este autor procura sobreviver respeitando, como diz Teixeira Coelho, um modo de arte que procura emergir da expressão, e não da cópia: “Quando a expressão falta, quando tudo for feito de acordo com determinadas regras, o resultado pode ser bem acabado, elegante, mas morto; por isso, a missão da arte não é copiar a natureza, é expressá-la” (2003, p.130). Vigotski, em “Psicologia da arte”, no capítulo “Arte e vida”, procura incluir a sensibilidade, a exemplo de Teixeira Coelho, como fundamento da obra de arte, algo semelhante à idéia de percepção levantada por Merleau-Ponty. Um trabalho artístico só se justifica em sintonia com algum receptor, com alguém que o perceba. Perceber, para Vigotski, também é um ato de criação. “(...) a apreciação da arte estará sempre na dependência da interpretação psicológica que dela fizermos”, diz Vigotski (2001, p.103). É o que Truffaut quis dizer em relação à visão de autoria que alguns diretores suscitavam nele.

A verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte (VIGOTSKI, 2001, p.307).

Se, portanto, há uma valorização da poética do Eu, não no sentido individualista do pronome, mas como um “reconhecer-se no outro”, há, também, uma nova autoria cinematográfica (não mais idolatrando o criador), e sim a que considera, antes, a necessidade da *expressão*. Logo, se o artista tem vontade de expressar o que tem dentro de si é porque também tem vontade de se juntar aos outros, nem que seja através do simbolismo de uma obra de arte. Nesse ponto, aproxima-se no sentido da estética em Maffesoli, o de partilha de emoções. “(...) a lógica individualista se apóia numa identidade separada e fechada” (1987, p.14). Assim, Maffesoli prefere refletir sobre um “paradigma estético”, um vivenciar e sentir em comum. Precisamente esse é o sentido que se postula de uma *sensibilidade autoral* no imaginário do artista contemporâneo. O não-racional, segundo Maffesoli, pode ser transformado em arte, o que nós procuramos no campo cinematográfico. Essa é uma característica de cineastas autorais, quando misturam o que são com o que fazem e, por isso, apresentam um trabalho que vem do eu-profundo. O detalhe é que isso não se dá de forma individualizada, e sim na relação

com o Outro, mesmo que essa ponte não seja inteiramente conscientizada pelo artista. É um sentir ao mesmo tempo individual e coletivo, ao mesmo tempo racional e não-racional. Neles, o instrumental técnico é uma ferramenta de apoio para a imaginação e não a imaginação em si. Especulamos que o instinto estético seja uma particularidade desse tipo de artista, e não a do funcionário da indústria (sem nenhuma crítica a esse tipo de trabalho, é bom deixar claro).

3. Imaginário simbólico

3.1 A busca do equilíbrio

Bastante utilizada, e sem critério, principalmente pela mídia, a palavra imaginário mereceu - e ainda merece - a atenção de diversos pensadores. No Brasil, algumas escolas estudam o que poderia ser definido como, seguindo a linhagem de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Michel Maffesoli, o equilíbrio no ser humano entre as coerções objetivas e as pulsões subjetivas. O que isso quer dizer? Ora, é que vivemos um permanente paradoxo entre aspectos objetivos e subjetivos da existência. O corpo, que é materialidade, pensa (subjetivamente). A tecnologia, portanto, esse concreto mais extremo (tomando de empréstimo uma expressão nietzschiana), é produto do nosso imaginário. Assim, pode-se afirmar, conforme Juremir Machado da Silva, que tanto o imaginário é real quanto o real é imaginário. E é, a partir desse pressuposto, que configuramos nossa reflexão. Para isso, seria necessário fazer um breve levantamento de diversos autores que estimulam (uns mais, outros menos) o debate em torno do imaginário pós-moderno e cuja teoria - ainda que limitada neste recorte - contribui para o nosso estudo. Para Bachelard, não há dúvida quanto à importância do imaginário: “Na fenomenologia do imaginário, a imaginação é colocada em primeiro lugar como princípio de excitação direta do devir psíquico” (1988, p.8). Conforme Maffesoli, outro estudioso do assunto pelo viés fenomenológico, o imaginário, na concepção lacaniana, era tripartido entre o próprio imaginário, o simbólico e o real, fragmentando a noção relacional do termo. Não trataremos desse aspecto aqui, pois se trata de um estudo psicanalítico a respeito do qual não temos competência para falar.

Maffesoli lembra a importância do imaginário enquanto matriz, e sublinha que, junto aos aspectos racionais e sociais, percebe-se a dimensão (*stricto sensu*) mítica. Conforme ele, para exemplificar, a monarquia moderna se explica como homogeneização do mundo, e é representada pelo número um. Mas, continua ele, observa-se, há algum tempo, o que chama de “tribalismo contemporâneo”: paixão comum e partilha de emoções. Esse tribalismo representa outra maneira de estar-junto, um estar-junto, como o próprio Maffesoli indica, à-toa. Maffesoli crê na pluralização da pessoa acima do individualismo homogêneo. Como vimos em Wunenburger, “o eu é outro”. Apoiando-se em uma imagem de autoria do antropólogo Gilbert Durand, um

mestre para ele, Maffesoli aponta certa tendência comportamental contemporânea semelhante à dimensão lúdica e festiva de uma borboleta, ao mesmo tempo efêmera, evanescente e, logo, trágica do mundo. Se o que caracteriza o indivíduo ao longo da modernidade é a autonomia (eu sou minha própria lei), já na pós-modernidade é a heteronomia: só existo em relação ao outro. Maffesoli observa uma ambiência emocional: shows musicais, espetáculos esportivos (Copa do Mundo de futebol) e encontros religiosos, que ultrapassam cada um dos protagonistas desses grupos, incluindo-os em uma grande possessão efervescente. Em “A transfiguração do político - a tribalização do mundo”, o autor aprofunda aspectos que considera uma saturação de determinada civilização, que esqueceu de sonhar a si mesma. Dionísio é a figura emblemática da pós-modernidade ao se observar um reencantamento do mundo.

O suporte psicanalítico foge, completamente, da nossa abordagem (como dissemos anteriormente). A Teoria do Imaginário com que trabalhamos é a de Gilbert Durand, aluno e discípulo confesso de Bachelard, o filósofo das materialidades poéticas. Durand é autor de um livro-referência nos estudos do imaginário oriundo do que se convencionou chamar Escola de Grenoble: “As estruturas antropológicas do imaginário”. O histórico dessa “escola” e as contribuições de uma antropologia do imaginário são tema da dissertação de mestrado de Denis Domeneghetti Badia, apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) em 1993 e orientada por José Carlos de Paula Carvalho. Por ora, cabe salientar a importância de Durand para a abertura de novos horizontes no campo científico ao assumir uma postura pluridisciplinar e, portanto, nova no âmbito acadêmico. Durand considera o imaginário um reservatório antropológico. “É aí que vou recortar os *schémas*, os trajetos, no imaginário, valendo-me das imagens que me são dadas pelas culturas (...)” (DURAND *apud* BADIA, 1993, p.10). Para Danielle Rocha Pitta, responsável pela criação do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, também admiradora da obra de Bachelard e Durand, foram eles os responsáveis por “uma vida ensolarada na qual as sombras se tornaram convites ao conhecimento” (2005, p.197). Ela diz que, ao penetrar no campo simbólico, passou a ver o mundo com os olhos do universo derivado dos de Bachelard, o do sonho.

Em “Imaginário e ação cultural: as contribuições de Gilbert Durand e a Escola de Grenoble”, Badia investiga a constituição da Teoria do Imaginário a partir de Gilbert Durand, em torno do qual se constituiu a chamada Escola de Grenoble (Universidade de

Grenoble III), e que é a principal referência da Teoria do Imaginário com que se trabalha nesta tese. Para ele, Durand, o imaginário é “fundante” das ações humanas. Conforme o antropólogo francês, o imaginário estava bloqueado pelo positivismo, o que, mais tarde, graças ao trabalho de Sigmund Freud, acabou mudando, pois ele começa a dar importância para conteúdos do inconsciente pela via psicanalítica. Depois veio Jung e a psicologia profunda com a noção de arquétipo. Durand assume sua escolha pelo imaginário como um caminho de teor científico, mas não cartesiano (que postulava a evidência como método universal). Isto é, não conforme as leis de uma ciência dura. De formação antropológica, Durand vê o simbolismo ligado à hominização, quando os antropóides assumem, num certo momento, a postura ereta. A partir do corpo, passa a acontecer uma série de descobertas e de escolhas do ponto de vista instrumental. Esse caminho do simbolismo e da hominização, o que Durand prefere chamar de “trajeto antropológico”, é o foco de sua pesquisa. Para ele, a imagem é fornecida pela cultura e pela estética, cujo estudo é desenvolvido pelo Centro de Pesquisa sobre o Imaginário, na segunda metade dos anos 1960. São organizados diversos encontros (seminários, colóquios, jornadas) para discutir a ressurgência do imaginário social.

Do ponto de vista acadêmico, o interesse se volta para análises temáticas e uma metodologia do imaginário. O intenso intercâmbio entre o *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* (CRI), fundado em dezembro de 1966, e outros laboratórios, além de revistas ao redor da Europa, fomentam as discussões em torno do imaginário. Os assuntos variam desde os sistemas simbólicos até a antropologia urbana, passando, também, por temáticas como a do mito, da criatividade, da forma, do espaço e da transgressão, apenas para citar algumas delas. Durand procura pensar em termos de polaridade. Logo, fatores mecânicos não se separam da imagem simbólica. O simbolismo em Durand é não-arbitrário e não-convencional. É quando o signo perde sua arbitrariedade e remete às abstrações, diz Durand: sobretudo espirituais e morais, que, dificilmente, são apresentáveis em carne e osso. Um detalhe interessante na história do CRI é que Durand forma o Departamento de Estética e de Poética. São dois termos-chave nesta tese, pois eles dizem respeito a uma conduta humana (a de Ruy Guerra) que não é, necessariamente, como vimos na explicação anterior, o símbolo arbitrado. Trata-se de uma religação entre a imagem e a expressão decorrente dela. O termo *imagem*, quando ligado ao simbólico, não se refere àquilo que se apresenta visualmente para nós. A imagem de um pássaro em pleno vôo é a de liberdade, e não a mecânica do vôo, isto

é: asas que se abrem e que se fecham (mesmo que seja dessa mecânica que se forma a imagem abstrata). Outro exemplo é quando Bachelard se refere ao verão como a estação do ramalhete (um ramalhete eterno, que não murcha).

É dessa imagem que tratamos. A palavra “imagem” confunde-se com a “imagem” icônica, aquilo que vemos no limite da nossa visão. Já a outra é uma espécie de sentimento e de lembrança. Aproxima-se do sonho e do sentido figurado. Portanto, com a criação daquele departamento, assumindo o poético nos estudos do imaginário para tratar do epifânico, aquele algo indizível, Durand postula um reencantamento do mundo (expressão adotada, em diversas obras, por Maffesoli). Em uma segunda etapa, no início dos anos 1980, o CRI procura ligar-se ao CNRS e outros grupos de pesquisa sobre o imaginário (um processo iniciado em 1978), reunindo dez laboratórios franceses especializados em imaginário e nomes como os de Michel Maffesoli e Edgar Morin, entre outros. Um ano depois é criado o Greco 56 (Grupo de Pesquisas Coordenadas), que passa a contar com um órgão oficial, os *Cahiers de l'Imaginaire*. Um dos laboratórios ligados ao CRI-Greco 56 é o *Centre d'Études sur l'Actuel et le Cotidien* (CEAQ), dirigido por Michel Maffesoli e Georges Balandier, na Sorbonne. O estudo de Maffesoli foca um novo aparato social, ou, como diz Badia, “novas formas de socialidade”. Os contatos do CEAQ no Brasil incluem, entre outros, o Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário, dirigido por Danielle Rocha Pitta, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de Pernambuco (UFPE), o Centro de Estudos do Imaginário, Cultura e Educação (CICE), na Universidade de São Paulo (USP), coordenado por Maria Cecília Sanchez Teixeira, o Centro Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário (CIPI), dirigido por Denis Domeneghetti Badia, da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e a PUCRS.

Gaston Bachelard (1884-1962), Mircea Eliade (1907-1986), Henry Corbin (1903-1978), Edgar Morin (1921-) e Gilbert Durand (1921-) são considerados os fundadores da noção de imaginário. Façamos, antes de prosseguir, um breve resumo sobre cada um destes teóricos. Começamos por Bachelard. Primeiro, estudou filosofia, e, depois, história das ciências. Procurou compreender o desenvolvimento psicológico e histórico de uma racionalidade objetiva, e, a partir de 1935, quando começa a estudar o processo de imaginação criadora, publica uma série de livros sobre os elementos da natureza (o fogo - “A psicanálise do fogo”; o ar - “O ar e os sonhos”; a água - “A água e os sonhos”, e a terra - “A terra e os devaneios da vontade” e “A terra e os devaneios do repouso”). Também escreveu obras temáticas, como “A poética do espaço”, e teóricas,

“A poética do sonho”, além dos ensaios, alguns deles publicados depois de sua morte. Estes são, basicamente, os livros que inspiram esta tese. O elemento-chave da obra bachelardiana é a ligação entre ciência e poesia. A pluralidade de sua mundivisão inspira trabalhos em diversas áreas, do cinema à literatura (arte na qual a *imagem* é uma *imagem*, e não um traço figurativo). Bastante impregnado por uma prática do devaneio que o permitisse explorar a subjetividade de uma imagem, Bachelard começa a desconfiar de métodos “frios” e conceituais, principalmente os da psicanálise. Para ele, não existe imagem sem imaginação. A imaginação é a faculdade de produzir um imaginário por meio de um vitalismo próprio ao ser humano. Trata-se, porém, de um processo em que se juntam movimento e repouso, extroversão e introversão.

A concepção de imaginário de Bachelard, segundo Wunenburger, remete à cosmologia dos pré-socráticos, às relações entre razão e imaginação entre os pensadores da Renascença, às intuições e às operações da alquimia, às teorias do idealismo alemão de Fichte, Hegel, Schelling, e, enfim, às idéias de Schopenhauer, de Nietzsche e de Freud. Bachelard contribui, ainda, com uma reflexão sobre o tipo de autoria com que nos identificamos - a de uma reversibilidade entre o criador e o fruidor - ao afirmar que “a simpatia de leitura é inseparável da admiração” e que “um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética” (1993, p.10). Para Bachelard, essa admiração ultrapassa a passividade das atitudes meramente contemplativas, parecendo que a alegria de ler (ou de ver um filme, em nossa tese) se reflete na alegria que o escritor (ou o cineasta) teve em escrever (ou filmar). Conforme o próprio Bachelard, “(...) é como se o leitor [espectador] fosse o fantasma do escritor [cineasta]” (*Ibidem*). Outra afirmação de Bachelard reforça nossa tese ao reparar que a linguagem poética, sempre difícil de definir ou explicar racionalmente, está “um pouco acima” da linguagem significativa. Isso quer dizer que nunca poderemos ter uma compreensão objetiva e realista da expressão poética. Trata-se de uma experiência pessoal, tão misteriosa quanto o sonho, que, uma vez verbalizada, se dilacera em frases menores diante do inefável e da imprevisibilidade da imaginação. Não se encontra o poético como um dado científico. O poético é inesperado.

Outro expoente do imaginário é Mircea Eliade, considerado um dos melhores intérpretes - senão o melhor - de Jung em termos de história das religiões, de mitologia, do misticismo e das espiritualidades, principalmente à do Oriente. Eliade viveu quatro anos em Calcutá, de 1928 a 1931. Para Joël Thomas, Eliade criou uma nova concepção da história das religiões, fundada sobre uma fenomenologia das hierofanias

(manifestações do sagrado) e uma hermenêutica do “comparatismo”. Para Eliade, segundo Thomas, os mitos modernos, mesmo camuflados, são importantes para o estudo das sociedades. O pensamento de Eliade é baseado na noção de *illud tempus*, o espaço-tempo derivado da *sincronicidade* jungiana. Explicações por via da razão, apenas, podem mutilar o sagrado, na concepção de Eliade. É preciso, no estudo do imaginário, perceber o valor das imagens e dos símbolos como “aberturas para o transcendente” (ELIADE, 2002, p.74). Eliade procura, como ele próprio diz, em “Imagens e símbolos - Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso”, não se deixar “imobilizar pela perspectiva histórico-cultural, e perguntarmo-nos se além da sua própria história um símbolo, um mito, um ritual podem nos revelar a condição humana” (2002, p.176). Ao final do livro, Eliade questiona se as “aberturas” são uma espécie de fuga ou uma possibilidade - única - de alcançar a realidade verdadeira do mundo. Consideramos, porém, que, neste ponto, pelo menos no âmbito da nossa tese, seria irrelevante dar prosseguimento ao último questionamento de Eliade, embora pertinente, pois nossa investigação se afasta de qualquer intencionalidade de oferecer uma resposta concreta e conceitual sobre a autoria.

Henry Corbin é conhecido por seus estudos sobre o Oriente, mais especificamente do Irã. Traduziu textos do islã iraniano. Integrou o Círculo de Eranos (grupo em torno de C. G. Jung) e contribuiu, assim, para que o Ocidente descobrisse o pensamento mítico iraniano. As concepções de Corbin gravitam em torno da religião como experiência interior, através dos pólos Criatura e Criador (um depende e - mais do que isso - existe em função do outro) e da visão mística. Durand é um admirador confesso da obra corbiniana: “Nenhuma filosofia religiosa oferece, mais que a filosofia islâmica, a imagem de uma *Philosophia perennis*. E é esta perenidade original do Islã que é magistralmente desvendada pelo trabalho de Henry Corbin” (2008, p.112). O mérito de Corbin em relação aos estudos do imaginário foi o de aproximar dois modelos de vida, aparentemente, distintos, o Ocidente, interessado no progresso triunfante em torno da máquina, e o Oriente, com sua visão holística da presença do ser humano na Terra, cujo aprendizado espiritual é o estímulo para uma existência plena, antes da riqueza e da aquisição de bens materiais. De acordo com Durand, a obra de Corbin mostra que a cultura islâmica não teria sofrido, a exemplo do Ocidente, o que chamou de “hiatos espirituais”. Morin, por sua vez, tem um saber “enciclopédico”: estuda as diversas formas do saber e procura, na sua filosofia, compreender o *homo sapiens* atrelado, sempre, ao seu duplo, o *homo demens*. A partir dessa noção, Morin vai ainda

mais longe, afirmando que a perfeição da vida em sociedade é a sua *imperfeição*. A estrutura da vida passa por uma lógica ternária: ordem, organização e desordem. Para Morin, um pensamento mutilador produz ações mutiladoras, por isso a complexidade está ligada à mistura entre ordem, organização e desordem: a degradação e a desordem também dizem respeito à vida. Complexidade, na visão de Morin, é palavra-problema (e não palavra-solução). É a incerteza no meio de sistemas ricamente organizados. Por que “palavra-problema”? Porque admite o “contraditório”, uma forma de pensamento contrária ao paradigma da simplificação, considerado reducionista. A prática científica, na opinião de Morin, deveria ser “dialógica”, isto é: manter a dualidade no seio da unidade e associar, ao mesmo tempo, o seu contrário ou termos antagônicos que se complementam.

Gilbert Durand defende a tese de que se cria porque se imagina, diferentemente da função do pensamento ou do raciocínio analítico. É a imaginação que cria significado através da observação sensível dos fatos. A visão particular de Gilbert Durand, que Danielle Rocha Pitta explica em “Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand”, é a de que o imaginário é essência do espírito. “(...) à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo) é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidades, emoções). É a *raiz* de tudo aquilo que, para o homem, existe” (2005, p.15). As idéias básicas de Durand, de acordo com Rocha Pitta (*Ibidem*, p.16), são duas: 1) o símbolo permite estabelecer o acordo entre *eu* e o mundo; 2) os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os “hormônios da imaginação”. O imaginário, na concepção de Durand, seria expresso pelo símbolo, por meio do que ele chama de uma “convergência simbólica”, isto é, a forma como eles (os símbolos, não-gratuitos e não-arbitrários) se organizam. Por exemplo: símbolos ascensionais (verticalidade, asa, angelismo, soberania uraniana) e cíclicos (lunar). Os símbolos de inversão, ainda, “desdramatizam” o conteúdo angustiante de uma expressão simbólica, e os da intimidade simbolizam, conforme Rocha Pitta (*Ibidem*, p.31), a “justa recompensa de uma vida agitada”. A noção de “trajeto antropológico”, em Durand, neste breve resumo, já explicada anteriormente, seria “uma maneira própria de estabelecer a relação existente entre sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio físico como histórico e social)” (PITTA, 2005, p.21).

3.2 Pesquisa de imaginário (Brasil)²⁷

3.2.1 Maria Cecília Sanchez Teixeira²⁸

Maria Cecília acredita que vivemos um momento de saturação dos mitos da modernidade, principalmente a de concepção racionalista como o único método eficaz de busca da verdade. A professora da USP critica essa lógica binária, porque nela se opõem apenas dois valores, o falso e o verdadeiro, sem dar abertura para a ambigüidade, por exemplo. Assim, continua ela, como a imagem não pode ser reduzida a apenas uma dessas questões (a verdadeira ou a falsa), acaba, pois, sendo desvalorizada como incerta. Daí para a falsidade é um pulo. Isso é o que se chama iconoclasmo, diz ela. Isto é: “A vitória da razão binária sobre a imaginação, do conceito sobre a imagem” (TEIXEIRA *apud* PITTA, 2005, p.110). Em “Ritmos do imaginário”, Maria Cecília publicou um artigo sobre os percursos e percalços da pesquisa sobre imaginário no Brasil. Foi apenas um panorama. O importante neste artigo é o fato de constatarmos o crescente interesse pelo imaginário no terreno acadêmico. A professora da Faculdade de Educação da USP, e uma das pioneiras na constituição de grupos de pesquisa sobre o imaginário no Brasil, acredita que o motivo é a nova sensibilidade com que se vive o presente, a partir do naturalismo, do crescimento dos movimentos ecológicos, da multiplicação dos fenômenos religiosos, da valorização dos cultos da natureza e de tudo o que é da ordem do *afetual*, lembrando Maffesoli. Conforme o estudo de Maria Cecília, os grupos de pesquisa brasileiros se espalham por 13 estados, concentrando-se nas regiões sudeste e sul (com 25 deles), o que corresponde a, aproximadamente, 70%.

“Nos últimos 30 anos, houve uma expansão significativa desses estudos. Isso vem ocorrendo porque, à medida que o racionalismo perde a sua força, o imaginário e o simbólico passam a ocupar lugar de destaque na cena social e, conseqüentemente, na

²⁷ As entrevistas com os pesquisadores brasileiros foram realizadas por e-mail. Esse recurso possibilitou um contato ágil para o envio das perguntas e o recebimento das respostas. Procuramos enfatizar perguntas não só focadas no tema da tese quanto na contribuição teórica, para essa mesma tese, que o/a pesquisador/a poderia dar dentro de sua linha específica de estudos. Ou seja, a escolha não levou em conta apenas o que um/a estudioso/a do imaginário pudesse falar a esse respeito, e sim o que pudesse falar ancorado na reflexão proposta por nós, reunindo a autoria, o cinema, a pós-modernidade e o imaginário.

²⁸ Professora-associada do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Comunicação da Universidade de São Paulo (USP), livre-docente em Antropologia das Organizações e Educação pela USP, coordenadora do Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação da Universidade de São Paulo. Organizadora, junto com Maria do Rosário Silveira Porto, do livro “Imaginário, cultura e educação” (Editora Plêiade, São Paulo, 1999) e autora de “Discurso pedagógico, mito e ideologia - O imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira” (Quartet, Rio de Janeiro, 2000).

academia”, conforme a pedagoga. Em 2002, ela fez um levantamento dos grupos de pesquisa sobre imaginário no Brasil e constatou o seu constante crescimento. Encontrou 36 grupos cadastrados no CNPq, além de pesquisadores do imaginário que não têm grupos formalmente constituídos ou que trabalham de forma solitária em razão dos patulhamentos ideológicos que sofrem em suas instituições. O primeiro grupo de pesquisa criado no Brasil foi o de Danielle Rocha Pitta, no Recife, em 1975: “Não posso dizer com segurança absoluta, mas penso que o segundo grupo foi o nosso. Embora institucionalizado no início dos anos 90, ele já existia desde o final dos 80”. O crescimento foi a partir de 2000. Os dados abaixo, embora não atualizados, podem dar uma idéia da evolução dos estudos do imaginário no Brasil.

GRUPOS DE PESQUISA POR ESTADO

São Paulo	09	Bahia	02
Rio de Janeiro	07	Amazonas	01
Rio Grande do Sul	07	Rondônia	02
Santa Catarina	02	Pará	01
Minas Gerais	01	Goiás	01
Pernambuco	01	Mato Grosso	01
Rio Grande do Norte	02		

GRUPOS DE PESQUISA POR REGIÃO

Sul e Sudeste	25
Nordeste	05
Norte	04
Centro-oeste	02

GRUPOS DE PESQUISA POR INSTITUIÇÃO

Estado	Instituição	Grupos
São Paulo	USP	03
	UNESP	02
	UNICAMP	01
	PUC/SP	03
Rio de Janeiro	UFRJ	02
	UFF	02

	UERJ	01
	UGF	01
	PUC/RJ	01
Rio Grande do Sul	UFPEL	03
	UFMS	01
	UNISINOS	01
	PUC/RS	02
Santa Catarina	UFSC	01
Minas Gerais	UFMG	01
Pernambuco	UFPE	01
Rio Grande do Norte	UFRN	01
	UERN	01
Bahia	UFBA	01
	UCSAL	01
Mato Grosso	UNIC	01
Goiás	UFGO	01
Amazonas	UFAM	01
Pará	UFPA	01
Rondônia	UFRO	02

GRUPO DE PESQUISA POR ÁREAS DE CONHECIMENTO

Grande área	Área	Grupos
Ciências Humanas	Educação	09
	Antropologia	05
	Filosofia	01
	História	01
	Sociologia	01
	Teologia	01
	Psicologia	03
Linguística, Letras e Artes		07
Ciências Sociais Aplicadas	Comunicação	04
Ciências da Saúde	Enfermagem	03
	Educação Física	01

O que gostaríamos de salientar é que os estudos do imaginário nascem de baixo para cima. O instituído se vê obrigado a ceder espaço ao *instituinte* (Castoriadis). Os seminários são uma prova cabal disso. Mesmo que não se concentrem na temática do imaginário, vemos nestes encontros acadêmicos um número expressivo de alunos trabalhando com o imaginário, desde cinema, como no caso desta tese, até histórias em quadrinhos. Talvez estejamos presenciando uma mudança de paradigma. No sentido dado por Thomas Kuhn, os paradigmas significam aquelas realizações científicas que são reconhecidas universalmente e que, durante algum tempo, oferecem problemas e soluções “modelares” (1996, p.13). Cabe refletir, pois, se o modelo cartesiano (o todo fragmentado em partes), que, reconhecidamente, pelo menos por estudiosos do imaginário, tem perdido terreno ou importância, não estaria em crise. Talvez os padrões da modernidade já não expliquem o estar-junto *societal* no presente. Para Maria Cecília, mais do que uma mudança de paradigma, estamos vivenciando, isto sim, a configuração de uma nova bacia semântica, através dos estudos elaborados por Gilbert Durand, que constituem, na opinião dela, uma ciência do mito (mitodologia). É a ciência do homem reunificado, de uma harmonia tensional dos elementos opostos, segundo Maria Cecília.

O interesse dela por imaginário - ou “conversão” (“quando digo conversão não é porque eu considere o paradigma como uma doutrina, mas porque entendo que mudar de paradigma é, como diz Morin, mudar de crença, mudar de ser, mudar de universo. Ou seja, implica numa mudança existencial”) aos novos paradigmas, como disse em entrevista para esta tese - começou em 1986, quando cursava o doutorado em Educação na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) e sua insatisfação com o referencial teórico que ela utilizava para compreender a gestão da escola. Maria Cecília foi diretora de escola da rede estadual de ensino antes de ser professora na FEUSP, no Departamento de Administração Escolar. Faltando dois anos para terminar o doutorado, e com os créditos já concluídos, Maria Cecília foi assistir, como ouvinte, a disciplina de José Carlos de Paula Carvalho (colega de departamento que depois viria a ser seu orientador) sobre uma nova abordagem antropológica da educação (mais tarde, se constituiria como uma nova área de estudos chamada de Antropologia das Organizações e da Educação), cujos pilares teóricos eram a Antropologia da Complexidade, de Edgar Morin, e a Antropologia do Imaginário, de Gilbert Durand. Nesse período, Maria Cecília também se familiarizou com a obra de Maffesoli. Entre os livros dele que ela destaca estão “A conquista do presente”, “A lógica da dominação”,

“A violência totalitária” e “O tempo das tribos”. O diálogo com esses autores, segundo ela, num primeiro momento, foi bastante difícil para uma pedagoga.

Depois, acabou se tornando “um marco” na vida dela. “Parecia que eles diziam tudo o que eu pensava e sentia, mas não conseguia verbalizar. Mudei de orientador e de referencial teórico.” Em razão do tempo de que dispunha para concluir o doutorado (sem prorrogação de prazo), acabou fazendo um trabalho teórico a partir da Sociologia do Cotidiano, de Maffesoli, com a tese “Sócio-antropologia do cotidiano e educação: repensando aspectos da gestão escolar”, defendida em 1988 e publicada pela Imago em 1990 com o título “Antropologia, cotidiano e educação”. Nela, Maria Cecília aproxima Morin e Durand para situar Maffesoli nos novos paradigmas. Se o doutorado foi o seu ritual de iniciação nesse novo paradigma, as atividades na pós-graduação, por sua vez, como aulas, orientações e pesquisas, foram a oportunidade para os aprofundamentos e questionamentos. “Estávamos pisando em território novo, quase que totalmente inexplorado na educação e também na universidade. Para nos sentirmos seguros (eu, Paula Carvalho e mais três colegas) criamos um grupo de estudos e pesquisas”, lembra. A primeira delas foi “O imaginário de alunos de escolas de 1º e 2º graus” (os níveis fundamental e médio), financiada pelo CNPq, de 1992 a 1994. Esse grupo foi institucionalizado com o nome de Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação (CICE/FEUSP)”. Foi a partir dessa pesquisa que Maria Cecília começou a direcionar seus estudos para o imaginário, seguindo as trilhas abertas por Gilbert Durand.

Daquela pesquisa, também, saiu a livre-docência, realizada em 1994: “Imaginário, cultura e educação: um estudo sócio-antropológico de alunos de escolas de 1º e 2º graus”. Conta que se, num primeiro momento, Maffesoli havia dado conta das suas inquietações, a abordagem do sociólogo francês, porém, não fora suficiente para os aprofundamentos que ela sentia necessidade de fazer na busca pela compreensão do ser humano e da educação: “Pois entendo a educação como processo de autoconstrução da humanidade no sujeito”. Autoconstrução, explica ela, que envolve a construção da humanidade em suas duas dimensões essenciais: a individual e a social, “que é como diz a minha velha amiga Beatriz Fétizon, grande educadora e filósofa da educação”. Assim, uma das coisas que a atraiu em Durand foi, exatamente, a possibilidade de associar o indivíduo e o sociocultural sem privilegiar um ou outro, por meio da noção de “trajeto antropológico”. Essa mesma integração de polaridades Maria Cecília encontrou em Jung: não por acaso um dos pilares teóricos de Durand, com quem ela tem dialogado

muito, ultimamente. Em razão de sua filiação paradigmática, Maria Cecília entende o imaginário, pois, da mesma forma que Durand. O imaginário, para ela, é um dinamismo organizador de imagens, que tem como função mediar a nossa relação com o mundo, com o outro e, mesmo, conosco. “Considero, nessa perspectiva durandiana, que é através do imaginário que nos reconhecemos como humanos, conhecemos o outro e apreendemos a realidade múltipla do mundo.” Maria Cecília continua: “É o imaginário que, por meio do processo de simbolização, define as competências simbólico-organizacionais dos indivíduos e dos grupos, organizando as experiências e as ações humanas”.

Para Maria Cecília, ainda, são os processos de simbolização que permitem ao ser humano assumir sua humanidade, tomar consciência da condição própria aos seres vivos, ou seja, do seu destino mortal. “Gosto quando Durand diz que o universo humano é simbólico e só é *humano* na medida em que o homem atribui sentido às coisas e ao mundo. Esta é uma das minhas crenças teóricas”. Parece que nos estudos do imaginário sempre há uma disputa *com* e *contra* o cartesianismo. Para Maria Cecília, não se trata de “falar mal”, mas de mostrar suas limitações: “Herdeira de Aristóteles, a lógica cartesiana é uma lógica binária, que permite somente duas proposições, ambas ‘verdadeiras’”. Mas, segundo Maria Cecília, como a imagem, em razão da sua ambigüidade, não pode ser reduzida a um argumento formal “verdadeiro” ou “falso”, ela acaba sendo descartada como inútil ou promotora do erro e da falsidade. Na educação, as conseqüências são desastrosas porque “ao aprofundar o fosso entre razão e imaginação, a lógica cartesiana acaba por privilegiar pedagogicamente a razão, o conceito, a percepção”. Logo, diz ela, acaba promovendo um deslizamento da imagem em direção ao conceito. O sentido de um poema de Manoel de Barros traduz, para ela, esse empobrecimento do imaginário promovido pelo racionalismo exacerbado que dominou a modernidade:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Para Maria Cecília, o nome dado à imagem de “um vidro mole”, substituído por “enseada”, empobreceu, na verdade, a simbolização do rio que fazia uma volta atrás da casa. Logo, “não se trata de falar mal, mas de reconduzir os paradigmas aos seus limites. Como diz Morin, a lógica cartesiana não precisa ser superada, ela pode ser integrada em uma lógica complexa”. É possível aplicar o imaginário em pesquisa? Como? Para Maria Cecília, sim. Desde a livre-docência, em 1994, ela utiliza o imaginário como referencial de suas pesquisas, muitas delas com financiamento do CNPq. A última delas, concluída em 2007 e também financiada pelo CNPq, foi sobre o imaginário de diretores de escola do município de Cáceres/MT: “No entanto, não obrigo meus orientandos a utilizá-lo, pois entendo que um referencial deve ressoar no pesquisador, deve fazer sentido para ele, ou seja, ele deve acreditar nas suas possibilidades. Maria Cecília conta que quando começou a utilização do imaginário na FEUSP, nos idos dos anos 90, os colegas que não entendiam nada, mas que queriam se colocar contra, diziam: “É complicado”. Na opinião de Maria Cecília, a resistência ao novo, o patrulhamento ideológico (que se traveste de patrulhamento teórico) e a falta de conhecimento são os responsáveis pelo uso de expressões tão inapropriadas para se referir a um referencial teórico ou paradigma. É muito difícil mudar de paradigma, acredita ela, e cita Kuhn: “No seu famoso livro, ‘A estrutura das revoluções científicas’, dizia mais ou menos o seguinte: que quando um paradigma rende para o pesquisador, ele não vai querer mudar e, certamente, será enterrado com ele”. Maria Cecília acrescenta: “Muitas vezes, ele nem rende mais, mas como o paradigma tende a deslizar para o inconsciente, ele se torna implícito e passa a *parametrizar*, inconscientemente, o conhecimento e a ação da comunidade científica”.

A pedagoga também lembra seu mestre, Paula Carvalho, segundo o qual isso impede o diálogo, pois as pessoas comprometidas com diferentes cosmovisões (outro sentido ampliado de paradigma) deixam de falar umas **com** as outras e passam a falar umas **contra** as outras: “E por não saberem **de onde** falam, nem sabem realmente **o que** falam”. Se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)? Ou seja, a condição marginal não é sua maior riqueza? Certamente, diz Maria Cecília, ele correria o risco de se transformar em doutrina, como aconteceu com o marxismo. A sua força *instituinte* se perderia ao ser “institucionalizado”: “Mas parece não haver outro caminho. Para se tornar ‘oficial’ e ser legitimado pela comunidade científica, o conhecimento tem que se conformar às normas acadêmicas, ainda regidas pela lógica

cartesiana e pelos princípios positivos”. Naquele paradigma, segundo ela, não cabem a dúvida, a incerteza, o pluralismo, a pluridisciplinaridade e a epifania. “No entanto, se Durand tiver razão, o imaginário (feliz ou infelizmente) não ficará para sempre na marginalidade”. Maria Cecília recorda o “conceito” de “bacia semântica”: um conjunto social é sempre desenhado por um mito, e a dominância de um mito, numa certa época, cria uma homologia semântica, que religa epistemologia, teorias científicas, estética, gêneros literários, visões de mundo. “Mas, como a dominância de um mito nunca é absoluta, a cada momento vários mitos se superpõem, enquanto uns são atualizados, outros permanecem na sombra, na marginalidade”.

Segundo ela, essa metáfora potamológica permite a compreensão do percurso temporal dos mitos e suas manifestações socioculturais, artísticas, literárias, científicas... “Em sua origem, uma corrente mítica é um esboço confuso de um imaginário, cujos conteúdos (mitos, sonhos, utopias, desejos) afloram timidamente.” Aos poucos, porém, continua ela, se fortalece e se torna oficial, “teatralizando-se” em usos sociais positivos ou negativos, que recebem a sua estrutura e seu valor de “confluências” sociais diversas para, finalmente, racionalizar-se, transformando-se em sistemas filosóficos e ideológicos. “Este é o momento da monopolização do mito, que se torna dominante e, paradoxalmente, atinge o ponto de saturação, deixando-se penetrar por outras correntes míticas, anunciadoras de outros mitos”. São outras visões de mundo, geralmente as que haviam sido reprimidas e permanecidas na sombra. “Mitos que, depois de atingirem seu ponto máximo de manifestação simbólica, também perderão a sua pregnância semântica, transformando-se em sistemas ideológicos, científicos e doutrinas”. Para Maria Cecília, as lógicas pluralistas que surgem poderão produzir um conhecimento menos compartimentado, mais transdisciplinar, que poderá acolher tudo o que, por não ser explicado pela razão, foi descartado pelo paradigma científico ainda dominante na academia. Durand afirmou, em “A fé do sapateiro” (1995, p.42), que os maiores hermenutas da nossa época são ou heréticos ou poetas ou universitários marginais (Cassirer, Ricoeur, Eliade, Bachelard).

Nesse rol, Maria Cecília acrescentaria Jung, que, segundo ela, ainda não é bem compreendido na academia. Maria Cecília publicou um artigo, intitulado “O pensamento pedagógico de Jung e suas implicações para a educação”, na Revista Educação Especial: Biblioteca do Professor, volume 8: “Jung pensa a educação”. Nele, mostra como esses autores heréticos começam a ser divulgados, ainda que num primeiro momento fora da academia. “Considero Jung muito importante para a formação do

educador e, no entanto, a maioria dos cursos de formação não o inclui em seu currículo.” Maria Cecília, porém, não se sente excluída da ciência, pois diz ter uma concepção ampliada de ciência. Já de alguns espaços acadêmicos, sim... Ela conta, para ilustrar, que quando se resolveu criar, em 1998, um encontro sobre imaginário (1º Encontro sobre Imaginário, Cultura e Educação), ela solicitou recursos à FAPESP e seu pedido foi negado pelo parecerista sob a alegação de que o tema era muito esotérico. Já no segundo e terceiro encontros, realizados em 2000 e 2003, ela conseguiu auxílio da mesma FAPESP, o que demonstra que os estudos do imaginário começaram a ser mais conhecidos e aceitos. “É claro que, para muitos colegas, os estudos sobre o imaginário são uma grande bobagem, mas nunca sofremos qualquer tipo de patrulhamento”, diz ela. Tanto que se criou não só um grupo de estudos sobre imaginário, em um departamento de Administração Escolar, como também uma área temática na pós-graduação: Cultura, Organização e Educação. Não seria por causa da noção de pós-moderno que o imaginário ganhou e tem ganho espaço na contemporaneidade?

De um ponto de vista sociológico sim, afirma ela, mas não de um ponto de vista da antropologia do imaginário de Durand, pois, para ele o imaginário é fundante: “Nessa perspectiva, o pós-moderno também é fruto de um imaginário que começa a aflorar, de outros mitos que ressurgem, matriciando uma nova bacia semântica”. Maria Cecília afirma que o pós-modernismo ganha mais visibilidade por causa de suas manifestações artísticas e arquitetônicas (Maffesoli fala em barroquização do mundo). Sem entrar na discussão sobre pós-moderno, que, para ela, é polêmica, “o fato é que vivemos em uma época de transição que, para alguns teóricos, se afigura como uma mudança de paradigma (Morin), para outros de bacia semântica (Durand) ou ainda de transmutação alquímica de estilos de vida (Maffesoli), que anuncia uma nova configuração cultural”. Conforme a noção que adota, Maria Cecília afirma que não pode conceber a autoria desvinculada do imaginário. “Ou seja, entendo que toda produção humana tem uma matriz imaginária. Acredito que toda abordagem do real só se dá por meio da função simbólica”. Na Revista sobre Jung de que falou antes, Maria Cecília comenta que há um artigo de Eliana Atihé, chamado “Perto de um final feliz: o cultivo da alma pelas imagens do cinema”, no qual ela usa uma citação de Robert Avens (“imaginação é realidade”) que ilustra bem o que ela quer dizer: “Primeiro imaginação, depois espírito (...) Não há nenhuma espiritualização sem imaginação porque, no fim, é a imaginação que ‘imagina’ o espírito, mesmo quando o último finge ser independente da imaginação”.

No cinema, para ela, é a mesma coisa. Logo, independentemente de o filme tratar de temas (mitos) universais, arquetípicos, profundos (como ela diz parecer ser o caso do cinema autoral) ou de versões estereotipadas ou mesmo distorcidas desses temas (mitos) (como ela diz parecer ser o caso do cinema comercial produzido em Holly e Bollywood), sempre será uma manifestação do imaginário. “Mais que isso, um grande dinamizador do imaginário em nossa cultura, um contador coletivo de histórias, de narrativas míticas e triviais, profundas e superficiais, sublimes e ridículas, lúcidas e equivocadas, como diz a Eliana”. Em relação ao cinema de Ruy Guerra, percebe-se um apuro visual que tenta ser perfeito. No imaginário dele, que, reiteramos, sempre será coletivo no sentido de que o indivíduo pertence a uma coletividade, o perfil crítico, na verbalização, deve significar um ato de heroísmo. Porém, a mesma postura crítica em relação, por exemplo, ao governo Collor, momento em que o cinema teria vivido um período de estagnação, de acordo com Ruy Guerra, pode não se refletir, como matriz, em seus filmes. O que se percebe é uma postura que nós consideraríamos trágica, conforme uma feliz definição de Teixeira Coelho sobre a característica desse tipo de sensibilidade e da vida do homem com aquela marca, que é o de viver dentro de uma multiplicidade inevitável. Isto é: não há saída. Se não há saída, não há por que lutarmos por uma solução, o que não quer dizer apatia ou desinteresse, e sim que os referenciais antigos, o da vida em harmonia e o do contrato social, já não apresentam o mesmo fundamento de antes. Se não há por que lutar, para que haver luta?

3.2.2 Ana Taís Martins Portanova Barros²⁹

Em *Estorvo*, a luta do protagonista é a de compreender a si próprio, e não a de corrigir as possíveis imperfeições da sociedade, o que tem relação com o trabalho acadêmico da jornalista e também pesquisadora do *imaginário*, professora-adjunta da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Fabico-UFRGS), Ana Taís Martins Portanova Barros. Explica, em um artigo publicado pelo Jornal da USP, em 2003, que a ciência “normal” se desenvolveu ignorando o imaginário. A ressurgência do imaginário foi alavancada, justamente, por

²⁹ Professora-adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) na área de Fotografia, com doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), desenvolve pesquisa sobre imaginário e fotografia. É autora de “Jornalismo, magia, cotidiano” (Editora da Ulbra, Canoas, 2001) e “Sob o nome de real - Imaginários no jornalismo e no cotidiano” (Armazém Digital, Porto Alegre, 2008) e co-organizadora de “Nós transdisciplinamos - Diálogos nas Ciências da Comunicação”, com Dinorá Fraga (Armazém Digital, Porto Alegre, 2007).

Gilbert Durand. Segundo ela, predominou, até hoje, a busca da clareza e da distinção valorizadas por uma lógica aristotélica. Conteúdos do imaginário como o mito, o sonho e o devaneio, entre outros, foram marginalizados. Daí a importância, para ela, dos estudos de Durand, que trouxe o imaginário para o meio acadêmico, algo que também é comentado por Maria Cecília. Ana Taís recupera no artigo “A pesquisa nos jardins do imaginário” (2003, *Jornal da USP*, p.12) a importância dos teóricos que contribuíram, mais tarde, para a noção de imaginário com que Durand trabalha. Sigmund Freud (1856-1961) traz o conceito do inconsciente como produtor de imagens simbólicas; Carl Gustav Jung (1875-1961) formula a tese do inconsciente coletivo e do arquétipo; Ernst Cassirer (1874-1945) reflete sobre formas simbólicas; Georg Gadamer (1900-2002) investe na teoria da hermenêutica, assim como Paul Ricoeur (1913-2005); Roger Caillois (1939-1988) explora a dialética razão/imaginação; Georges Gusdorf (1912-1991) valoriza a consciência mítica; Georg Simmel estuda o formismo, e Claude Lévi-Strauss cria a antropologia estrutural de cunho humanista (1908-).

Ana Taís ressalta o pioneirismo de Danielle Rocha Pitta, que, mesmo de origem francesa, abriu na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) um Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, e de José Carlos de Paula Carvalho, que, na década de 80, iniciou os estudos do imaginário na Faculdade de Educação da USP, junto com Maria Cecília Sanchez Teixeira, resultando na criação do CICE, oficializado em 1994. Na esteira de Gilbert Durand, Ana Taís afirma que os estudos do imaginário são fundantes na instauração do pensamento transdisciplinar, uma demanda da contemporaneidade.

Se Platão, na sua “República”, recomenda que se expulsem os poetas da cidade, porque a imagem subverte, as demandas da contemporaneidade solicitam à ciência justamente o contrário: que dê voz à poética na pesquisa, permitindo que as luzes de Apolo dialoguem com as sombras de Dioniso (2003, p.12).

A professora da Fabico-UFRGS inclui imaginário nas suas pesquisas acadêmicas. Acaba de publicar sua tese de doutoramento, “Sob o nome de real, imaginário no jornalismo e no cotidiano”, enfocando o que chama de dicotomia entre o real e o imaginário no jornalismo, e lidera o Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário, o Imaginalis. Para ela, é preciso superar essa oposição, já que o imaginário “abarca o real, contendo também elementos imateriais, como arquétipos, mitologias, simbolismos” (2008, p.37). Para a autora, o iconoclasmo jornalístico é travestido pelo “amor à verdade” e pela “fidelidade aos fatos”. Sua averiguação se pautou em

entrevistas com jornalistas de veículos impressos publicados em Porto Alegre e em fontes populares. Ou seja, procurou contornos do imaginário sustentado por Zero Hora e Correio do Povo, confrontado com o imaginário cotidiano, o mesmo que pautou estes jornais. O eixo fundante é Gilbert Durand. Na orelha do livro, Cremilda Medina, que orientou a tese de Ana Taís, afirma que ela desmonta a falácia da objetividade. O que o imaginário valoriza, segundo Ana Taís e outros estudiosos do tema, é uma abordagem prismática dos elementos sociais. O prisma, aqui, pode ser traduzido por transdisciplinaridade, assunto que também é de interesse de Ana Taís. Em co-autoria com a professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Unisinos Dinorá Fraga, publicou o e-book “Nós transdisciplinamos: diálogos nas Ciências da Comunicação”. “Hoje, depositamos na transdisciplinaridade a esperança de um salto sobre o abismo cavado entre a razão e a vida” (2007, p.9), afirma Ana Taís.

A dissociação entre razão e vida, como afirma a autora, é o mal da modernidade. Uma modernidade que pretendeu, e ainda pretende, separar o que está junto. No autor cinematográfico, nunca houve essa distinção. Ela só foi concebida por parte da crítica, para melhor (ou pior) analisar sua obra. É o caso, só para exemplificar, de um determinado crítico de cinema que foi ver um Godard na Casa de Cultura Mário Quintana (centro cultural no centro de Porto Alegre, que possui três salas de cinema). Em uma delas, a Norberto Lubisco, estava sendo exibido *JLG por JLG*, um média-metragem autobiográfico de Godard. Na crítica, estampada no mural da sala de exibição, o texto parecia se referir a outro filme. Estabeleceu-se uma crise de paradigma entre ele e o cineasta, cuja proposta não tinha relação alguma com o comentário do crítico. A questão do imaginário, portanto, é paradigmática, sim, conforme disse anteriormente Maria Cecília. Ana Taís conta que a partir do momento em que foi apresentada ao tema pelo então professor Teixeira Coelho, no mestrado em Comunicação na ECA-USP, já não conseguiu mais afastá-lo de sua existência. Para ela, imaginário é uma forma de integrar pesquisa à vida. Se fosse para definir imaginário, Ana Taís diria que “é um repositório humano de estratégias de construção e enfrentamento do mundo”. As estratégias, conforme ela, se constituem a partir de imagens com maior ou menor pregnância simbólica, mas que continuam sendo sempre e fundamentalmente imagens (não se trata, aqui, é bom lembrar, da imagem icônica). Por que os estudiosos do imaginário sempre o confrontam com o cartesianismo?

Segundo Ana Taís, o motivo é que o cartesianismo desmembra um problema para poder focar a atenção sobre uma parte de cada vez. Ao fazer isso, acaba

minimizando as relações entre as partes e privilegiando a abordagem fragmentadora. Por isso, do ponto de vista do imaginário, o cartesianismo é desequilibrado e desequilibrador, reprimindo a necessidade integradora que também faz parte da natureza humana. Neste ponto, a idéia fragmentadora também se contrapõe ao autor pós-moderno. De acordo com Ana Taís, o escamoteado retorna com tão mais violência quanto mais duramente foi excluído. Ela cita um exemplo dessa revolta na área médica: quantos pacientes, se sentindo invadidos e tratados como máquinas que funcionam mal não se lançam às terapias alternativas caindo, por vezes, nas mãos de charlatães que têm o mérito de tratar o doente como um ser total, com sentimentos e necessidade de expressão? Ana Taís observa que tais pacientes não alcançam a cura, mas se sentem gente. O que costuma ser visto como um equívoco provocado pela ignorância dos pacientes, afirma ela, pode ser compreendido como uma conseqüência da exacerbação cartesiana. O espírito cartesiano, no cinema, é o filme estruturado de uma forma simplista, resultando em uma experiência pobre e vazia para o espectador, sem um crescimento do ponto de vista intelectual que ultrapasse a via do entretenimento e da diversão. Para educar a sensibilidade, no entanto, um filme não precisa ser, necessariamente chato e pode divertir, que, mesmo assim, alcança um viés filosoficamente contundente.

“Aplicar“ o imaginário na pesquisa é outro problema de fundo paradigmático. Para Ana Taís, no entanto, é um caminho de descoberta e uma maneira de aproximação com seu estudo. Tanto a sua dissertação de mestrado quanto sua tese de doutorado foi desenvolvida através da teoria do imaginário, sendo na dissertação um modo mais fenomenológico e na tese conjugando a abordagem fenomenológica com a arquetipológica. Ela afirma que muitas pesquisas incluem o termo “imaginário” em seus títulos, temas, palavras-chave, mas sem dar a ele um “status heurístico”, sem levá-lo a sério como caminho de descobertas, sem nem mesmo defini-lo. “Nestes casos, diz ela, e não são raros, a pesquisa acadêmica usa imaginário como uma auto-evidência ou na acepção do senso comum, que separa imaginário de real”. Assim, Ana Taís acha que “perde a pesquisa que faz isso, por falta de rigor, perdem os estudos do imaginário que, mesmo desenvolvendo trabalhos sérios, acabam se desgastando por causa da desse uso pouco preciso que outros trabalhos fazem dos termos compartilhados”. Lembra a rejeição que os estudos do imaginário sofrem no meio acadêmico mais ortodoxo, rejeição esta advinda de questões epistemológicas, já que os estudos do imaginário levam em conta também conhecimentos e métodos não disciplinares ou

transdisciplinares - como o senso comum, a sabedoria tradicional, a intuição, lembra a pesquisadora. “Dizer que uma pesquisa é onerada por esse motivo é expor a dificuldade que a academia ainda tem em considerar a dignidade científica dos aspectos mais sutis da realidade, mesmo cem anos após a demonstração de que a massa é, afinal, uma forma de energia”.

E se o imaginário fosse, então, um termo aceito por todos no meio acadêmico, não perderia sua força? De fato, diz ela: “Gilbert Durand nos ensina que mesmo o mito mais agitador perde seu caráter revolucionário ao se institucionalizar”. Logo, analogamente, continua a professora, pode-se acreditar que no momento em que os estudos do imaginário forem aceitos pacificamente no meio acadêmico perderão seu potencial revelador, pois tudo o que está enquadrado está também enrijecido. Mas ela faz uma ressalva: é a de que se a aceitação se desse por causa de esquematismos reducionistas que a pesquisa sobre imaginário adotasse, sim, haveria a perda total das origens. O mesmo poderia ser dito em relação ao cinema autoral. Uma vez absorvido, tranqüilamente, pelo mercado, não seria mais autoral, porque, por essa definição, um autor é alguém ainda focado na diferença, e não na repetição formulista. No momento, Ana Taís acredita que estejamos em outro ponto dessa trajetória: a necessidade de os estudos do imaginário se afirmarem com rigor e arte, sem desprezar o conhecimento formal acumulado, mas também conduzindo à respeitabilidade outros caminhos de pensamento, em especial o pensamento por imagens, ou seja, o pensamento mítico. “Não se trata de um retorno ao alegado obscurantismo pré-Luzes, à indistinção entre ciência e senso comum, muito menos de uma historicização do mito, mas, isso sim, da produção de um conhecimento que seja também sabedoria”, afirma a professora. É a sabedoria da vida que, por sua vez, o autor experimenta na viagem da expressão que é o seu trabalho, umbilicalmente preso, à existência.

Ana Taís tem uma tese sobre autoria. Para ela, “ao fazer uma profunda viagem interior, afundando-se no subsolo arquetipal, o homem alcança sua origem, e, ao render-se à invariância humana, se esse homem for artista, produzirá as mais singulares obras e com elas tocará a coletividade”. A diferença entre uma de arte e uma obra artística está na criação. “Se o gesto criador não é criativo, não se consuma numa produção diferenciada, dita original, com as marcas de seu autor, ainda assim não deixa de ser um gesto criador e, portanto simbólico: contém significações de mundo”, afirma ela, na esteira de Durand e de Danielle Rocha Pitta. O que Ana Taís analisa reverbera na teoria autoral sob o enfoque de uma sensibilidade. Uma visão autoral, no cinema de Ruy

Guerra, não pode prescindir de uma maneira que o cineasta tem de enfrentar o mundo, e nesse enfrentamento suas armas podem adquirir diversas facetas. Se em *Quarup* percebe-se uma maneira heróica de enfrentamento da realidade, através do padre Nando, que se transforma em campesino para dar seguimento ao seu trabalho de luta por uma sociedade mais justa, já em *Estorvo* a estrutura narrativa é outra. O “eu”, protagonista da história, é um ser apolítico. Não existe uma preocupação em salvar o mundo e enfrentar, ideologicamente, a sociedade. O aspecto social em *Estorvo* tem a ver com a sua realidade pessoal, que, não esqueçamos, sempre tem relação com o coletivo. Só somos de um jeito porque as pessoas são de outro. O autor, se adotasse o que a professora chama de *esquematismos reducionistas*, talvez não conseguisse mais “autorar”.

3.2.3 Danielle Perin Rocha Pitta³⁰

Aluna de Durand na graduação em Grenoble, a partir de 1967, Danielle Rocha Pitta conta que, no mestrado, podia escolher entre um professor especializado em Auguste Comte e outro em Gilbert Durand: “Não tive dúvidas. Foi então que iniciei a leitura das ‘Estruturas Antropológicas’, que me seduziram”. Ela entende imaginário da mesma forma que Durand, isto é, “o conjunto de imagens que constitui o capital pensado da humanidade, assim como uma função psíquica em constante atividade mediando o nosso relacionamento com o universo”. A contraposição ao cartesianismo foi o que a levou a estudar o imaginário, uma vez que o cartesianismo, segundo ela, pelo menos o que é divulgado nos meios acadêmicos, “supervaloriza a razão, principalmente no que diz respeito ao conhecimento: a razão seria o único meio válido de conhecimento”. Ora, diz Danielle, já a fenomenologia vai mostrar a importância da intuição, e Bachelard, então, vai falar em fenomenologia poética. O antropólogo, que observa outras culturas, sabe que o conhecimento passa por dimensões diversas através, justamente, do imaginário, que caracteriza uma cultura como um todo. A razão sozinha elabora métodos que dão resultados “desencarnados”, desencantados, afirma a

³⁰ Professora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com doutorado pela Université de Grenoble e pós-doutorado pela Sorbonne - Paris V. Coordena o Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre o Imaginário, que existe há 34 anos. Pesquisa o imaginário e o simbolismo, além de métodos do imaginário e da cultura regional. Preside a Associação Ylê Setí do Imaginário. Organizadora de “Ritmos do imaginário” (Editora Universitária UFPE, Recife, 2005) e “Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand” (Atlântica Editora, Rio de Janeiro, 2005).

antropóloga. E o lado positivo da tese de Durand, continua Danielle, é fornecer um método para se trabalhar no campo do simbólico sem entrar numa perspectiva reducionista. “Trata-se da metodologia, que inclui mitocrítica, mitanálise e o teste AT-9 com suas derivações, que pode ser aplicada em qualquer campo de saber.” Danielle utilizou aquele método na sua tese, assim como trabalhos nos Grupos de Estudo sobre o Imaginário.

Ela diz que aplicar fórmulas para obter dados estatísticos é bem mais fácil e rápido do que trabalhar no campo do simbólico, e que o tipo de conhecimento que se obtém também muda. “Nas culturas afro-brasileiras, o conhecimento é adquirido em sete etapas de sete anos cada: ou seja, em 49 anos de estudo. Oneroso, não é?”. Para ela, tudo depende do que se quer: se for para fazer uma tese com o mínimo de trabalho e o máximo de “rendimento” no tempo, então melhor seguir o método quantitativo; se for, porém, para obter um conhecimento aprofundado de uma realidade qualquer, só passando pelo simbólico e pela metodologia. Consegue-se, por este método, compreensão, inclusive, para a própria vida.

Vida que, no caso dela, passa por uma questão crucial, a da marginalidade ou não do imaginário no campo acadêmico. Os ciclos do imaginário que ela organiza, a cada dois anos, podem tirar o imaginário da marginalidade? Podem e muito, confessa Danielle. “Por outro lado, as ‘bacias semânticas’ existem, e acredito que a teoria deva seguir o seu caminho. Quando se tornar oficial e institucionalizada, será substituída por outra, marginal por sua vez... são os ritmos da vida”. Ainda em relação ao *status* do imaginário no meio acadêmico, Danielle diz que não se sente excluída, e sim marginalizada, e “felizmente”. “Pois se assim não fosse não estaríamos mudando nada. Propor uma nova ciência (novo espírito científico, novo espírito antropológico, novo espírito pedagógico) incomoda, e muito, o *status quo*.” Vai de cada um, segundo ela, escolher uma carreira confortável, ou uma luta acirrada. Questão de gosto. Apesar da marginalização, o imaginário ganha espaço na contemporaneidade. Será por causa dos ventos pós-modernos que sopram, principalmente, no Brasil? Para Danielle, o que acontece no centro de uma cultura não está restrito a um campo ou outro da vivência, porque tudo estaria interligado. “A noção de pós-moderno surge, como bem mostra Maffesoli, a partir de uma saturação dos valores da modernidade. Entre eles, o valor atribuído à razão.” Danielle opina que o Ocidente procede a uma autocrítica em que a avaliação das conseqüências para a humanidade de uma sociedade pautada na eficácia

de produção material é central: “Começou com os hippies, como mostra Martine Xiberras”. Então, as coisas estão ligadas, raciocina.

Ela concorda que as situações são bem diferentes entre o Brasil e a França. Na França, bem mais do que no Brasil, segundo ela, impera ainda a valorização da razão, e o espaço alocado ao imaginário é muito marginal. No Brasil, porém, a recepção é muito maior devido à mestiçagem cultural que valoriza aspectos diversos da vivência, afirma Danielle: “Principalmente quando se trata do povo, pois que as elites (academia inclusive) foram formadas no exterior”. Em sala de aula, observa a antropóloga, as teorias sobre o imaginário representam um sopro de vida, uma alegria, no meio de tantas teorias esclerosadas pelo excesso de racionalismo. “É o que dizem os estudantes.” Danielle relata que os franceses, agora, estão investindo no estudo sobre imaginário em função, justamente, do que ela dizia acima, ou seja, da saturação dos valores que marcaram a modernidade. “O Brasil, como diz Maffesoli, sempre foi pós-moderno, pois sempre teve conhecimento de dimensões do viver que passam pela emoção, pelo sentimento, pela transcendência... e não somente pela razão”. O diálogo entre Brasil-França é salutar, no entender dela. “Para mim, a cultura brasileira tem qualidades extraordinárias, tais como: a capacidade de diálogo com a diferença, o respeito pelo outro, a capacidade de compreensão.” E isso, acrescenta Danielle, não em consequência de uma análise, mas em consequência da empatia que consegue estabelecer com o outro. Danielle, que é francesa, confessa: “Não poderia mais viver na França, onde continua prevalecendo um tipo de relacionamento que privilegia o julgamento e as conseqüentes medidas de exclusão”.

De que maneira a questão da autoria (no cinema, principalmente, em relação aos filmes de arte feitos por um Bergman, um Godard ou um Tarkovski) tem relação com o imaginário? O que aconteceu no intervalo da concepção de autoria entre o Cinema Novo e a contemporaneidade? É possível observar hoje uma autoria clássica, só que em outro o tempo? O tempo em que o artista autoral vive mudaria seu modo de ser, e não a qualidade autoral do seu trabalho? Para Danielle, a produção artística sempre está *enraizada* (grifo nosso): na cultura e na sociedade, no tempo e no espaço. Logo, toda produção cultural vai ser ação ou reação àquilo que está em vigor no grupo ao qual o artista pertence. “Na medida em que o real começa a ser questionado, a percepção do artista muda, sem dúvida.” Qualidade autoral, para ela, é outro capítulo; implica julgamento de valor. Logo, não seria o papel da antropologia. Em relação ao “trajeto antropológico” aplicado ao cinema, Danielle é clara: cultura não é instinto. “O que

ocorre, segundo Durand, no caso do cineasta ou de outro artista, é que o intercâmbio estabelecido entre as “pulsões subjetivas” e as “intimações (e não coerções) do meio cósmico e social”, se faz através da originalidade única do artista, que cria novas perspectivas de vida”. Danielle explica que estas perspectivas não estão alheias ao movimento imediato da cultura na qual ele está inserido, e, no caso, à passagem e às tensões entre modernidade e pós-modernidade. “O ‘trajeto’ tem pólos: entre eles existe não um equilíbrio, mas uma tensão, responsável pela dinâmica social”, finaliza.

3.2.4 Juremir Machado da Silva³¹

O jornalista, escritor e professor universitário Juremir Machado da Silva é um dos maiores divulgadores da cultura francesa em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul. Trouxe de seu doutorado, com Michel Maffesoli, o gosto pelo debate, pela teoria e pela argumentação, princípios caros à democracia européia, especialmente na França. Estudioso dos comportamentos contemporâneos, Machado da Silva pensa no imaginário - para fins didáticos - com base em três eixos: moderno, pós-moderno e tecnológico. Segundo ele, a palavra se disseminou e alcançou, inclusive, a esfera esportiva (“imaginário futebolístico”). Para ele, o imaginário é usado, de alguma forma, por diferentes pensadores, entre os quais Georg Simmel, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis e Gaston Bachelard. O pressuposto de Machado da Silva é o de que “todo imaginário é real e todo real é imaginário”, porque não existiria diferença entre o palpável e o impalpável, exemplificando com Dom Quixote. O personagem de Cervantes, conforme Machado da Silva, é real na nossa imaginação, e, assim, teria incidência na vida das pessoas. O concreto, na visão dele, é empurrado por forças imaginárias: líquido e concreto, ao mesmo tempo. Para Machado da Silva, e este é um ponto que tocamos na tese, o homem é esse híbrido de natureza humana e pensamento tecnológico. “Imaginário é um reservatório-motor”, afirma ele, lembrando que essa definição consta em “As tecnologias do imaginário”, livro, segundo ele, no qual teve tempo e espaço para trabalhar a idéia de maneira clara. “Embora o termo seja polissêmico e necessariamente viscoso”.

³¹ Jornalista, escritor, historiador, professor universitário e, atualmente, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, Juremir Machado da Silva é doutor pela Sorbonne - Paris V, onde foi aluno de Michel Maffesoli, e escreveu, entre outros livros, “As tecnologias do imaginário”.

O que Machado da Silva entende por “reservatório-motor” é um conjunto de situações importantes ao longo do trajeto existencial significativo para determinado ser humano (definição dada em aula, na apresentação da disciplina Sociologia da Comunicação, no dia 17 de março de 2006). Ainda conforme Machado da Silva, o imaginário tem adquirido relevância por estarmos atravessando uma época de hegemonia da imagem, de saturação do termo ideologia e de insatisfação com o aspecto genérico de subjetividade. Mas existe um imaginário da racionalidade, ressalva o professor, para justificar que a racionalidade não se opõe ao imaginário. “Entendo que o imaginário racional encontra rapidamente o seu limite quando o tema tratado vai além da razão, englobando emoções, afetos, sentimentos de toda ordem e vivências.” Vivências que, segundo Wunenburger, abrindo parênteses, dizem respeito, também, ao terceiro incluído. O autor de “A razão contraditória” enfatiza, nesse livro, a importância da dinâmica das polaridades nas ciências e filosofias modernas. Mas até que ponto é possível “aplicar” o novo conhecimento em trabalhos científicos? Na opinião de Machado da Silva, “tudo aquilo que contraria a lógica convencional enfrenta resistência, mas que o trabalho intelectual implica pôr em crise os paradigmas”. E é essa, de acordo com ele, a contribuição que dá ao tema, o de que o imaginário não surge do nada, mas de uma *emulação técnica*. A tese de uma sociedade pós-moderna tem mobilizado diversos pensadores ao redor do mundo (Vattimo, Maffesoli, Hutcheon, Jameson, Boaventura).

Como evidenciá-la, então? Para Machado da Silva, é pela mescla, pelo hibridismo, pela mestiçagem, pela saturação e pela convivência de opostos. Uma última questão: existiria diferença entre um blockbuster e um filme autoral? Em outros termos: o que se entende por autoria na pós-modernidade (tanto no cinema como em outras artes) ainda tem o mesmo status que os quadros ou filmes de arte (por Bergman, Visconti, Godard, Fellini, Kurosawa, Glauber) sempre tiveram? Para Machado da Silva, não há dúvida que sim. Mas, no entanto, o autor de hoje *não* tem a ilusão de criar a partir do nada: “Seu trabalho é misturar. O novo vem da mistura do velho com a novidade”. Essa tese, aliás, é uma das idéias que ancoram o pensamento pós-moderno em Maffesoli, de quem Machado da Silva foi aluno, em Paris. Ou seja, pós-modernidade é a mistura entre o arcaico e a tecnologia de ponta. Dessa relação formam-se imagens, que são representações acumuladas em cada grupo ou indivíduo, e que são diferentes da imagem icônica, conforme Machado da Silva. O “trajeto antropológico”, de acordo com ele, é a construção de uma “bacia semântica” (imagem de Gilbert

Durand sobre os ciclos da história, mostrando que a sociedade participa de um movimento sistêmico, semelhante ao de escoamento, de divisão das águas e de confluência em uma “bacia semântica” nos estudos geológicos).

3.2.5 Marcos Ferreira Santos³²

Marcos Ferreira Santos, livre-docente da FEUSP (Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo), aprofundou seus estudos no imaginário bachelardiano da materialidade. Lembra que se interessou por imaginário aos exatos nove anos de idade, quando começou a ler Sócrates e, por extensão, chegou à filosofia e à mitologia gregas. A partir daí, diz ele em entrevista, se descortinou o interesse pela mitologia hindu e por toda a mitologia oriental ao tomar contato com o universo sonoro védico: “Curiosamente, a partir do concerto de Bangladesh com George Harrison e as ousadas investidas dos Beatles com as ragas e mantras”. Na adolescência, o interesse se voltou à cultura, ao *folklore* e à mitologia latino-americana, tendo participado, inclusive, dos atos musicais de protesto contra o golpe militar chileno. No início dos anos 80, o interesse agregou também o panteão africano... e, mais recentemente, conta ele, o universo mítico basco, a partir dos anos 90. Autor de “Crepusculário”, Ferreira Santos define o imaginário como “o universo das constelações de imagens que regem a existência humana; a gramática das experiências corporais que modulam nossa sensibilidade e engendram tanto a possibilidade de organização mítica como de organização racional de nossa vida, buscando uma *equilíbrio* antropológica e sentidos para a existência”. A definição de Ferreira Santos se contrapõe à filosofia cartesiana, um modelo de pesquisa comum no âmbito acadêmico (o que não quer dizer menos importante). Estudiosos do imaginário costumam estabelecer esta diferença - com o cartesianismo - por ser este o modelo oposto ao do imaginário, conforme se percebe na definição de Ferreira Santos.

O problema do cartesianismo, na opinião do autor de “Crepusculário”, é a sua redução ao “racionalismo estreito” (*cogito ergo sum*) e seu dualismo psicofísico, que, junto à lógica aristotélica - os pilares da cultura ocidental e do academicismo, para ele -,

³² Livre-docente em Cultura & Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Colaborador do Centro de Estudos do Imaginário, Cultura e Educação (USP/CR/França). Professor de Mitologia Comparada, professor-visitante de Mitohermenêutica nas universidades de Deusto (Bilbao), Complutense de Madrid e Ramón Llull (Barcelona). Conferencista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (SBPA) e da *Sociedad Española de Psicología Analítica (SEPA)*. Autor de “Crepusculário - Conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi” (Zouk, São Paulo, 2005).

faz (a redução) com que se tenha dificuldade de abandonar seu etnocentrismo e de dialogar com outras formas lógicas, tão válidas como o aristotelismo e o cartesianismo. “Prefiro a fórmula *“sinto, logo existo... depois posso pensar sobre”*. Tanto na tese de doutoramento, na tese de pós-doutoramento e na tese de livre-docência, e na grande maioria de seus livros e publicações, Ferreira Santos “aplica” a idéia de imaginário. Porém, esclarece ele, isso não se trata de uma metodologia aplicável a um estudo, e sim de um “estilo” de reflexão. Para ele, o imaginário representa uma mudança epistemológica e de atitude existencial.

Podemos pensar em termos de uma corrente de pesquisa acadêmica que tenha os estudos do imaginário como horizonte epistêmico, mas depende muito mais de um diálogo profundo do investigador com o seu próprio universo de buscas. Por isso, tenho cunhado o termo *“jornada interpretativa”* para tentar evidenciar o quanto este estilo não se dá como método ou técnica, mas como forma de busca de centramento, plenitude existencial, coerência entre o pensar e o agir, entre a mão e o olho.

Usar ou não usar o imaginário em dissertação ou tese se torna, em algumas circunstâncias, como testemunha-se em relatos de colegas nos grupos de pesquisa e nas apresentações de seminários, um verdadeiro tormento, pois o imaginário não simplifica as coisas. Pode torná-las, conforme comentário de um professor em Mostra de Pesquisa de Pós-Graduação na PUCRS, em 2008, um trabalho “oneroso”. Entende-se por isso complicar o que é simples. Porém, o imaginário pode não ser complicado. Conforme Ferreira Santos, é preciso ter cuidado com o fato de que uma busca empírica em campo não se faz de um dia para o outro sem envolvimento e vínculo afetivo com os colaboradores (duramente construído ao longo do tempo). O problema, segundo ele, é simplificar uma tese, seja ela tratando de imaginário ou não. “É preciso, como diz Gilbert Durand, ‘uma modéstia culta’, sem a qual não se consegue penetrar no universo criativo humano e tentar desvelar seus múltiplos sentidos.” Ferreira Santos observa que, atualmente, as ciências de ponta hoje dialogam muito mais com a perspectiva antropológica (Prigogine, Morin, Maturana & Varela, etc...). Ele diz não querer justificar as dificuldades que um pesquisador tenha em comunicar suas reflexões e descobertas, revestindo-as de verbalismo, e sim “que o próprio exercício de síntese para comunicar a reflexão e a investigação depende do momento mítico de leitura em nossa jornada interpretativa - aquilo que nos garante uma determinada leitura de mundo, sempre provisória”. O professor da FEUSP recorda um velho provérbio zen chinês, segundo o qual *“é preferível o homem esperar pelo arroz, do que o arroz esperar pelo*

homem”.

E se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)? Ou seja, a condição marginal não é sua maior riqueza? Esta é tese de Ferreira Santos, embora pareça, inicialmente, contraditória. Para ele, tem a ver com uma provocação de Marcuse: “quanto mais prazer se encontrar no seu trabalho, mais podemos explodir as estruturas unidimensionais por dentro”. É isso que Ferreira diz tentar fazer no seu “raio de ação possível”, tanto nas aulas de graduação (licenciatura e pedagogia) quanto na orientação de novos pesquisadores e nos espaços de extensão universitária, tendo a arte-educação como “aliada empírica dos estudos sobre o imaginário e como forma de intervenção (vide as produções do *lab_arte* em meu próprio site ou da FEUSP)”. Ferreira Santos usa a expressão “criar *bolhas* de respiro poético, de exercício de autoria, de desafio existencial ao religar a reflexão à atitude”. Assim, continua ele, permanecemos marginais, embora, dentro da universidade. O que vale, na opinião dele, é “aceitar a sugestão libertária de tentar as transformações e mudanças sem ocupar o poder: há sempre que se negar o poder”. Essa filosofia estrutura, segundo ele, a “nossa condição de sobrevivência e disseminação do conhecimento e da busca”. Isto é: “Vínculo recursivo entre a abelha e a flor, entrega e êxtase; sem reduzir a magnitude desta relação a uma simples *relação produtiva*”. Citando Bachelard, o professor da FEUSP lembra que o espírito humano não cabe nas fórmulas matemáticas de produtividade e racionalização...

Os estudiosos do imaginário, para ele, não são “excluídos da ciência” porque também fazem ciência, “embora os cientificistas não aceitem esta premissa”. Tudo depende, segundo ele, do entendimento de ciência. Em “Ciência e tradição”, recorda Ferreira, Durand exemplifica sua corrente epistemológica. “Trata-se de uma herança gnóstica, ou seja, conhecer-se através do conhecimento do mundo, conhecer o nosso mundo interior através do interior do mundo.” Assim, não é o caso de entrar em “rotas de colisão, duelos heróicos, combates, batalhas acadêmicas”. Em geral, afirma Ferreira, as pessoas que chamam os pesquisadores do imaginário de marginais e heréticos não estariam preocupadas com um purismo científico, mas com questões de poder que envolvem a destinação de verba para as pesquisas, validação de grupos de pesquisa, oligarquias e feudos acadêmicos: “É nesta esfera medíocre que circulam as necessidades de demarcação científica, as eternas querelas conceituais, as avaliações quantitativas, etc... Na pós-modernidade, o espírito parece ser outro. A pós-modernidade, na opinião

dele, é o sintoma deste período de transição do mito prometeico (“já derivado do purismo filantrópico de Prometeu, para a ousadia orgulhosa de Frankenstein e, finalmente, para o narcisismo de Fausto vendendo sua alma para sua vaidade”) para o de Hermes, passando pela contraposição dos mitos dionisíacos (“sobretudo, na ecologia e seus desdobramentos de sacralização”). Segundo ele, há uma corrente antiga e consolidada destes estudos, remontando a Idade Média no Ocidente e muito mais antiga no mundo oriental (tanto no Extremo Oriente como no Oriente Médio).

“Hoje, no Ocidente, temos uma maior divulgação (graças aos fenômenos da internet e similares) dos estudos que começam, na Europa, no círculo de Eranos e no ambiente libertário de Monte Verità (1933 a 1988).” Para Santos, a sensação de que esta tradição *ganhou espaço* é ilusória, assim como, diz ele, a maioria dos simulacros virtuais. “Continuamos no trabalho cotidiano de formiga e cigarra na formação das pessoas... virá ainda o momento da banalização dos estudos e, então, este trabalho cotidiano será mais necessário ainda...”, afirma ele. O professor assemelha esse período com o de um filme de Truffaut, *Fahrenheit 451*³³, no sentido de que “é preciso manter a comunidade de homens-livros até que a próxima era das trevas chegue e sejamos necessários mais uma vez”. Assim, a questão da autoria cinematográfica (aquela alavancada pelos franceses da Nouvelle Vague, como Truffaut, aliás, e que valorizava a expressão pessoal dos cineastas antes que suas qualificações técnicas, teria, para Marcos Ferreira Santos, relação com o imaginário? De que modo? Evidentemente que sim, diz ele. “Sou também cinéfilo e acompanho de perto esta relação, além de utilizar uma filmografia extensa em minhas aulas (sempre fragmentos para que se possa discutir em sala de aula.” O cineasta hoje, de acordo com ele, tem a mesma função que o *griot*, o bardo ou o menestrel medieval. “Com seu canto, constrói poeticamente as imagens que serão usufruídas pelas novas gerações e, assim, assume seu endividamento com os ancestrais (o desafio de tornar-se ele próprio)”.

Por isso, afirma Santos, este cineasta autoral só pode contar com a matéria-prima de sua própria vivência. Para ele, a sintaxe das imagens e das metáforas é o fio narrativo do mito que comunica, só que alguns são mais felizes que outros nesta tarefa: “Quanto mais simples e mais profunda a imagem, mais comunica o trágico da existência e nos

³³ Quinto longa-metragem (feito em 1966) de Truffaut. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Ray Bradbury. Em um determinado país, os bombeiros não apagam incêndios: queimam os livros. A leitura é proibida. Montag, interpretado por Oskar Werner, é um dos bombeiros que, após encontrar uma moça, começa a questionar sua própria vida. Traumatizado, ainda, pelo fato de uma senhora preferir ser queimada viva junto com seus livros, Montag começa a ler escondido e se refugia junto aos “homens-livros”. Cada um deles decora um livro, a fim de preservar a memória, que passa de geração em geração.

comunga em nossa pertença humana com os coloridos de cada lugar, cada época, de cada espírito do tempo. Logo, para o professor da USP, não faria sentido partir de algo que não seja sua expressão pessoal. “Meu dileto, Kryzysztof Kieslowsky, mergulhou nisso... quando decidiu parar de filmar, nos deixou.” Santos conta que ainda ouve os temas de Van Budenmayer, “revestindo o sol matinal que me impele para o dia enquanto uma velha senhora arcada pelo peso dos anos tenta colocar sua garrafa de vinho vazia no coletor, muito mais alto que ela”. Haverá, questiona ele, conjugação mais bela deste trágico, este trágico na liberdade, como dizia Nikolay Berdyaev? Logo, se não diferenciarmos um autor de um não-autor (dentro dos pressupostos da produção cultural, ou seja, considerando “autor” um cineasta como Ingmar Bergman ou Federico Fellini ou Jean-Luc Godard, que não são os mesmos - profissionalmente falando - dos diretores de *blockbusters* americanos, por exemplo, cujo empenho é conseguir bilheteria), não correríamos o risco de cair na barbárie da indistinção? Santos concorda, mas faz uma ressalva de que a relação não seja assim tão simples... “Existe barbárie também no circuito chamado *cult*, que pretende um cinema de autoria, mas não consegue nada mais que arremedo, simulacro de si mesmo, vazio de propostas, inexpressividade travestida de criação”.

Para Marcos Ferreira Santos, os *blockbusters* são facilmente reconhecíveis e, por isso, acha que não se deve perder muito tempo “chutando cachorro morto (como gostavam de dizer os vanguardistas)”. Diferentemente de um cinema autoral, Santos opina que sempre haverá espaço para a distração e o prazer descompromissado, “sem refinamento estético e sem profundidade”. A distinção que merece reflexão apurada, na opinião dele, é o processo de criação neste cinema de autoria, porque, por desdobramento, se fará, quase naturalmente, a distinção entre a “cinelândia norte-americana e o cinema (o *kino-olho*) de autoria onde ele se dê, seja na China, no Japão, no Brasil, na velha Europa, no Irã etc.”. A imagem icônica de um filme não oblitera sua imagem simbólica? Como distingui-las para depois juntá-las como resultado da criação e da personalidade de um cineasta? Para Ferreira Santos, a imagem icônica não oblitera a imagem simbólica. A imagem icônica (superfície da imagem) que se constela com o cenário, os personagens, a trilha sonora, o ângulo, a fala ou o silêncio constitui a matéria-prima que dialogará com o momento mítico de leitura dos espectadores, de acordo com o professor. “É neste processo que se constitui a imagem simbólica, polissêmica, transversal, carnal, visceral, epifânica... para cada um, uma leitura própria e independente da *intenção* do autor”, opina o professor. Ele cita Merleau-Ponty,

segundo o qual *uma obra não se explica pela biografia de seu autor... ao contrário, esta obra exige esta vida*. Ferreira Santos faz questão, ainda, de dar um lembrete: *misturar seu ser ao que faz* não é apenas um privilégio do cineasta autoral, mas um compromisso de todo ser humano...

3.2.6 Denis Domeneghetti Badia³⁴ e José Carlos de Paula Carvalho³⁵

O professor Denis Domeneghetti Badia, do Departamento de Ciências da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP (Campus de Araraquara), é Diretor do Centro Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário (CIPI - FCL - UNESP CAR). Professor titular da FE-USP, José Carlos de Paula Carvalho também é colaborador do CIPI – FCL-UNESP-CAR. Ambos são dos mais respeitados estudiosos do imaginário no país, não só pelo pioneirismo em tratar desse assunto no âmbito acadêmico, como pela profundidade de seus trabalhos. Mesmo não sendo o campo de estudo específico de ambos, o cinema e o imaginário inspiraram neles algum tipo de reflexão, começando com a “fenomenologia da imagem” (bachelardiana) e a visualidade ou iconicidade dessa mesma imagem. Pergunta-se: seria possível estabelecer diferença, esteticamente falando, entre os vários filmes produzidos na sociedade? Um filme de Bergman teria a mesma aura (para não dizer valor) de um blockbuster? Domeneghetti e Badia explicam que, segundo a dinâmica da criatividade descrita por E. Kris e S. Bellack, existe no artista uma “função oscilante”, que é a capacidade de imergir e saltar do inconsciente *com-pondo* uma série de imagens híbridas com as intimações do consciente. Este é o equilíbrio descrito no “trajeto antropológico” de Durand, aliás, e que investigamos nesta tese. “O não-artista não consegue fazer atuar nele - e nos receptores - essa função oscilante”, de acordo com Badia.

³⁴ Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar e do Departamento de Educação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP-Araraquara). Diretor do Centro Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Imaginário (CIPI-FCL-UNESP-Car), filiado ao *Centre d'Études sur l'Imaginaire - Maison des Sciences de l'Homme (Paris)* e ao *Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ-Paris V)*.

³⁵ Professor-titular da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Membro do *Centre d'Études sur l'Imaginaire - Maison des Sciences de l'Homme (Paris)*, do *Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ-Paris V)* e do *Centro Culturale Copto-Ortodosso di Venezia*. Conferencista do Instituto de Filosofia das universidades de Atenas e Tessalônica (Grécia).

Aquela dinâmica faz coexistirem no artista o *moi social* e o *moi orphique*. É desta “função oscilante” que nasce o *moi orphique*. Caso contrário, só funciona o *moi social* e a mecânica dos “papéis-respostas esperados pela instância do superego social instituído”, afirmam os professores. Este é caso, poderíamos comparar, de cineastas não-autorais, que trabalham na esfera, aproveitando o gancho da entrevista, no *moi social*. Citando: “Somos levados a ver no controle do ego sobre o processo inconsciente primário um desenvolvimento peculiar de sua função normal. Aquilo que, no sonho, aparece como compromisso e sobredeterminação torna-se, na obra de arte, significação múltipla...” Eles explicam que o artista parece oferecer traços psicológicos complexos, mas definidos, e tem mais facilmente acesso ao *id* sem ser por ele submerso, além de dispor de um controle sobre os processos primários. E, sobretudo, é capaz de rápidos deslocamentos de energia de um nível para outro das funções psíquicas. A hipótese mais genérica foi aventada por Freud, segundo eles, ao falar em certa “flexibilidade do recalçamento” no artista. Mais foi Bellack quem mostrou que a rede de associações ou metáforas obsessivas, estruturalmente “efeitos do pensamento inconsciente”, poderiam ser testemunho de uma função criadora e, assim, integrar uma psicologia da arte como psicocrítica, evidenciando, ao mesmo tempo, uma criatividade inconsciente de que o artista é “suporte”, ao mesmo tempo medindo-lhe a mediação criativa integradora através da noção de “função oscilante”, afirmam os professores.

Diz Bellack, segundo Badia e Paula Carvalho: “Chamei *função oscilante* essa função do ego... Kris sublinhou, na atividade criadora, o papel de uma oscilação entre um estado regressivo do ego e seu estado de funcionamento pleno”. Conforme eles, as funções de conhecimento, de adaptação e de síntese passam rapidamente da regressão à lucidez vigilante, e é essa a “*poiesis* de Orfeu”, ou seja, a poética do imaginário. Paula Carvalho complementa citando Mauryon, que analisa, detalhadamente, o processo em “Das metáforas obsessivas ao mito pessoal: introdução à psicocrítica”, lembrando que fez uma crítica desse assunto em “Imaginário e mitologia: hermenêutica dos símbolos e histórias de vida” (Cap.IV, p.89 e seguintes). Aprofundando a questão, poderemos analisar a autoria sob o seguinte aspecto. Utilizando-se o Esquema (I) Tópica Diagramática do Social, que Badia apresenta na sua dissertação de mestrado, de 1993, p.182, poderíamos situar aqueles cineastas caracterizados como autorais (Bergman, Fellini, Godard, Fassbinder, Kurosawa) no Nível Fundador, porque neles, em vez de um “máximo de racionalidade”, haveria um “máximo de não-racionalidade”? Badia e Paula Carvalho concordam com essa afirmação, pois, dizem eles, “é nesse nível que ocorre a

dinâmica da função oscilante *com-pondo* com as intimações do instituído”. A função oscilante é, conforme Lourau, o instituinte, precisamente recobrando aquilo que, no imaginário social, Castoriadis designa como “magma da significância”. Badia e Paula Carvalho entendem o “máximo de não-racionalidade” como o “devir lógico da afetividade” em Lupasco.

Paula Carvalho observa que, apesar de cinéfilos, a especialização no trato com as artes abrange fundamentalmente a literatura e, sobretudo, a música. Assim, raciocinam eles, falta linguagem técnica especializada para avaliar tanto o agrupamento de cineastas quanto a pertinência do “ser” autoral, “que decodificamos no sentido da *autonomia* de Gurvitch em certa oposição à *heteronomia*, ou seja, hoje se fala em autonomia como *autopoiesis*: é a dinâmica de emanação do *moi orphique* na *função oscilante*.” Isso, no nosso caso, se traduziria em “trajeto antropológico”, ou seja, o universo do cineasta autoral que se vê no dilema, não-racionalizado, entre a criação que nasce das tripas, genuína, como uma espécie de DNA (pulsão subjetiva) e o produto de consumo mercadológico (intimação do meio). Comenta que o “das tripas” não é metafórico, pois, em Jung, os arquétipos anunciam seu aparecimento como imagem simbólica ao nível fisiológico dos intestinos. Rogers, conforme o professor, também, numa teoria da criatividade, fala nessa criatividade e numa aprendizagem não de cabeça para cabeça, mas de ventre a ventre... Trata-se, talvez, da moderna simbologia de que fala Durand em “A fé do sapateiro” (1995, p.30), e que se situaria, conforme ele, à margem da ciência e do positivismo universitário. Como estabelecer uma convivência entre esses dois contrários? Paula Carvalho responde lembrando uma frase de Morin, cujo sentido é mais ou menos o seguinte: “Faço inúmeras críticas à universidade e ao espaço acadêmico, mas ela continua sendo o lugar onde posso dizer e fazer valer, por vezes, o que penso”.

E isto, continua Morin, citado por Paula Carvalho, a despeito das dificuldades com a *involução* neoliberal da universidade para a *universidade administrada*, como analisa Marilena Chauí. Badia acrescenta que os “hermeneutas” (Eliade, Dumézil, Corbin, Cassirer, Jung por um tempo, etc.) foram membros da academia, mas dissonantes cognitivamente na paisagem mental acadêmica. “Penso que, no fundo, se trata de equacionar essa *polarização* como *âmbitos de sentido* diferentes, no preciso sentido de A. Schütz. São pluriuniversos cuja transversalização (e cruzamento) é altamente problemática.” O motivo, segundo Badia, é que dizem respeito a mundos diferentes ou “mundividências”, onde só pode ocorrer um “salto antinômico”. Paula

Carvalho, ao dissertar sobre as diferenças entre imagem, imaginação e imaginário, retoma J. Hillman, segundo o qual imagem “não é aquilo que se vê, mas a própria maneira como se vê”. Logo, ainda segundo Hillman, citado por Paula Carvalho, uma imagem é dada pela perspectiva imaginativa e só pode ser percebida pelo ato de imaginar. “O mérito de Durand em ancorar o imaginário e a *imaginaria* na corporeidade, provendo-lhe os substratos etológicos, permite que se evite certo ‘beletrismo estetizante’ do imaginário.” Para Flournoy, diz Paula Carvalho, a imagem é “símbolo-motor” (como Piaget e Bachelard virão a repetir), ou seja, ela induz a motricidade de uma “emoção-força” (Devereux), e, por isso, ela é “mágica”, conforme Jung, em “Seminários sobre as visões”: ela *pro-duz* soluções.

A imaginação, afirma Badia, citando Koyré, como o termo indica, é a produção mágica de uma imagem: é a força mágica por excelência, ela nos dá o tipo essencial da ação mágica. Ora, toda ação é mágica. A imagem que a imaginação produz exprime uma tendência, uma poderosa tensão da vontade, ela nasce em nós, na nossa alma, de um modo orgânico; ela é nós mesmos e nós mesmos nos expressamos por meio dela. A imagem é o corpo de nosso pensamento; de nosso desejo. Daí a “Imago Magia” tão cara aos românticos Corbin e Durand, segundo Paula Carvalho. Badia, por sua vez, afirma que, quanto ao “imaginário”, gosta de uma quase-definição dada por Miranda (do CRI): “É a imagem ambivalente e plural que uma sociedade se dá de si mesma.” Paula Carvalho define o imaginário pela via antropológica, lembrando uma afirmação do também antropólogo Durand, dita no Colóquio de Córdoba: “O imaginário são aquelas polissemias simbólicas como conjuntos psico-culturais”. Para ele, Paula Carvalho, o imaginário é a noção de cultura da Escola de Grenoble, ou seja, imaginário e cultura se recobrem. “Quando Durand fala em *sistemas de representações* coletivas não dotados de finalidade praxica ou utilitária, entendemos o autor no sentido de que, mais restritamente, o imaginário são sistemas simbólicos”. Ainda de acordo com Paula Carvalho, a tese de Durand mostra que os sistemas de pensamento “são imantados por estruturas do imaginário e, no caso, analisa a esquizomorfia dualista do cartesianismo”.

Conforme Paula Carvalho, o juramento de Hermes, para o antropólogo, diz, inicialmente, que o homem é uma constante e que não se pode prever senão as recorrências; em seguida, que o homem é ambigüidade paradigmática, multiplicidade antagonista, paradoxo criador, enfim, que o homem é o modelo primordial (a própria imagem de Hermes) para quem todo o universo não passa de um espelho, isto é, um símbolo e por vezes um signo: “Triplo juramento, que funda, precisamente, a arte e a

ciência do antropólogo sobre a recorrência, o paradoxo e a similitude.” Para Paula Carvalho, trata-se do regime noturno em estruturação sintética, dramática ou disseminatória, como a própria figura mítica de Hermes, e recomenda a leitura de “Polaridade e psyche individual e cultural” e “Dualidade e drama: dos winnebago a Victor Hugo”, em “*L’âme tigrée, les pluriels de Psyche*”, de Durand. Paula Carvalho se iniciou no imaginário pela hermenêutica de Betti, nos estudos jurídico-sociais da Faculdade do Largo de São Francisco, em 1966; pela fenomenologia das imagens simbólicas em Bachelard, em filosofia da arte e estética, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Maria Antônia, em 1967. Iniciou o mestrado em Filosofia (Hermenêutica) com um trabalho sobre a simbólica de Borges. “Acabou assumindo tal peso e dimensão a introdução sobre a hermenêutica do símbolo do labirinto e a gnose que se tornou a própria Dissertação, em 1976.” Serviram de apoio Jung, Eliade e, sobretudo, Corbin.

Em 1972, a orientadora de Paula Carvalho, Maria Sylvia de Carvalho Franco, deu um “magnífico” curso sobre os mitólogos. Assim, Paula Carvalho diz ter tido a oportunidade de ler muito Cassirer, Caillois, Eliade, Jung, Ricoeur, Van der Leeuw, Gadamer, Bloch. “E, em 1978, o magnífico curso do professor Ruy Galvão de Andrade Coelho sobre ‘a função simbólica’ permitiu-me chegar a uma síntese hermenêutica.” Ruy Coelho foi seu futuro orientador de doutoramento na área de Antropologia Cultural e foi o primeiro, conforme Paula Carvalho, a ministrar um curso sobre “As estruturas antropológicas do imaginário”, de Durand - até onde ele sabe. A par desse trabalho, Paula Carvalho desenvolveu, por três anos, trabalho psicodramático-existencial-analítico com A. C. Eva, de 1968 a 1970, com a vivência visceral das imagens espacializadas e a psicodança. Logo após, começaria um “longo e profundo” trabalho junguiano de inspiração reichiana - por 16 anos, iniciado em 1975 -, com Pethö Sándor, que o firmaria “solidamente” em Jung, nos estudos de etologia e também na leitura completa dos Anais do Círculo de Eranos. Paula Carvalho, ainda, contatou diretamente Gilbert Durand, na Universidade de Grenoble II, a propósito de um *Doctorat d’État* sobre antropologia do imaginário, em 1978. “Percalços vários, esse doutoramento viria acabar aqui no Brasil, em antropologia simbólica.” Badia, por sua vez, estudou, em 1975, “aprofundadamente”, a iconologia de Panofsky e a imaginação do som e das figurações temáticas em Michel Guiomar. “Quando Paula Carvalho contatou Durand, fui-lhe apresentado também. Cogitava um trabalho sobre os quadros simbólicos de ‘Tristão e Isolda’, de Wagner, em *Doctorat IIIème Cycle*”.

No entanto, conta Badia, o afastamento de Durand e sua aposentadoria antecipada o colocaram em contato com Simone Vierne e decidiu mudar o “sujeito” (tema): trabalharia a quase totalidade da obra de Ramuz. “Os mesmos percalços de JC - político-econômicos - fizeram-me vir ter ao Departamento de História Social da FFLCHUSP, onde iniciei um trabalho de Mestrado sobre Magia Renascentista com Ricardo Mário Gonçalves.” Após um tempo, Badia transferiu os créditos realizados para a ECA-USP, onde fez o mestrado sobre Durand e a Escola de Grenoble, com Paula Carvalho. “Meu doutoramento continuaria na FEUSP, sob a mesma orientação, com um trabalho sobre a hermenêutica de Corbin”. Se do ponto de vista cultural e pela via da poética não se distinguir mais uma obra autoral de um filme comercial não corremos o risco de viver sob o signo da barbárie, que é o mesmo da indistinção? Mas, por outro lado, ao distinguirmos, não estaríamos sendo elitistas? Para Paula Carvalho, não há como fugir a uma poética do imaginário (seja no sentido de Durand ao final de sua tese, como fantástica do imaginário; seja no sentido de Burgos, “que procura, injustamente, opor e expurgar o substrato antropológico de Durand”) se se for artista... “A menos que se contentem, os que assim o fizerem, com somente o *moi social*”. Segundo Badia, “barbárie”, para um antropólogo - seja o termo usado no sentido dos frankfurtianos, seja no sentido castoriadiano - é claramente um etnocentrismo. “Civilização e barbárie” é uma clausura epistemológica que cria estratégias de preconceito letais, afirma ele.

Paula Carvalho comenta que os textos do antropólogo argentino Néstor Canclini poderiam dar um redimensionamento crítico eficaz: “Penso em ‘Culturas híbridas’ e ‘A globalização imaginada’. Canevacci também traz contribuições antropológicas significativas”. Badia, por sua vez, afirma que a questão remete à poética das vanguardas e do pretensão elitismo, assim como a hermenêutica de obras “populares”. Os dois professores não se preocupam em pensar o imaginário sob o enfoque da Arte. Suas análises pairam acima dessa questão. Preferem o aprofundamento hermenêutico de cunho antropológico. Porém, contribuem para uma leitura da autoria no sentido de ratificar uma capacidade maior ou menor de um artista em se projetar no filme (ou em outra forma de arte) ou de ele ser um simples coadjuvante, isto é, um técnico capaz de realizá-lo de forma (mais ou menos) eficaz. A tese que fundamenta esse aspecto é a do *moi social e moi orphique*. Se o autor, como postulam muitos teóricos, está em via de extinção, não quer dizer, necessariamente, que este autor deixe de trabalhar (ou melhor, produzir) sem os referenciais do *autorismo*. A diferença, aqui, é o tempo histórico em que ele vive, como no caso de Ruy Guerra: o Cinema Novo é, historicamente, passado.

Porém, um novo cinema é capaz de emergir dessa outra mentalidade ou abordagem no âmbito da pós-modernidade a partir de uma inquietação pessoal, construída, também, pelos referenciais dos anos 1960.

3.2.7 José Teixeira Coelho Netto³⁶

O professor e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP), José Teixeira Coelho Netto, autor, entre outros livros, do “Dicionário crítico de política cultural” e de “Moderno *pós* moderno”, lembra que se interessou por imaginário no contato com o pensamento francês e com autores franceses, “mais ao vivo do que por meio de livros, de início, mas também por meio destes”. O primeiro foi Lacan, seguido pelo, de acordo com ele, divulgador dessa área, Maffesoli: “O decisivo mesmo foi Gilbert Durand, a quem conheci em algum lugar”. A identificação com Durand é pelo fato de Teixeira Coelho, conforme diz, ter priorizado a literatura (ficção, incluindo a poesia), ou seja: um olhar que coloca em segundo plano os “objetivismos”. Para além das definições clássicas, imaginário, para Teixeira Coelho, é a “vista lateral”. Se os estudiosos do imaginário costumam criticar o cartesianismo, algo que não se enquadraria na “vista lateral” de que fala Teixeira Coelho, é porque, na opinião dele, os adeptos do cartesianismo falam mal do imaginário. “Na verdade, no Brasil quem nunca aceitou o imaginário foram os marxistas duros, arcaicos e ignorantes. E isso porque o imaginário seria... culturalismo”, explica o professor da USP. O imaginário, segundo ele, é como a semiótica em termos de aplicação: se for utilizado como fôrma, sai coisa ruim. O melhor seria, na opinião de Teixeira Coelho, que o imaginário servisse como uma espécie de combustível para o raciocínio, “alimento invisível para se chegar a outro lugar”, a menos que se queira pesquisar, exemplifica ele, o imaginário da noite na canção popular brasileira. “No meu trabalho, ele está sempre em lateral, na diagonal...”.

O que interessa, segundo Teixeira Coelho, é o bom trabalho, via imaginário ou não. No entanto, a crítica ao imaginário como algo “oneroso” é uma maneira que os pesquisadores têm de se livrar da epifania, sem perceber que o caminho do imaginário é

³⁶ Formação pluridisciplinar: graduado em Direito, mestre em Ciências da Comunicação, doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado pela University of Maryland (EUA). Livre-docente pela USP, curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e ficcionista. Ganhou o prêmio Portugal Telecom 2007 pelo livro “História natural da ditadura” (Illuminuras, São Paulo, 2006). É autor, entre outros, de “Moderno *pós* moderno” (Illuminuras, São Paulo, 1995) e “Dicionário crítico de política cultural” (Illuminuras, São Paulo, 1997). Pesquisador de arte e ações culturais.

lateral, opina Teixeira Coelho: “A linha reta não leva a lugar nenhum ou só leva ao mesmo, o que é a mesma coisa”. E se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)? Ou seja, a condição marginal não é sua maior riqueza? Para Teixeira Coelho, tem sido sempre assim, e exemplifica: “Quando o marxismo era marginal, era excitante. Quando se instalou no poder, viu-se a desgraça e a pobreza que era. O pluralismo é sempre melhor que o monismo”. Para Teixeira Coelho, porém, de nada adianta cultivar a estranheza pela estranheza. Por isso, ele diz que não se sente excluído da academia, da mesma forma que Durand se referiu à marginalidade de Ricouer, Bachelard e Eliade. “Talvez porque tenha me excluído a mim mesmo dessa ciência que não me interessa. Mas não sofro de mania de perseguição. Como Marx, aquele outro (*o Groucho*, comediante), não frequento clubes que me aceitam como sócio. Prefiro pensar com minha cabeça, rejeito e receio a unanimidade, como Nelson Rodrigues”. Por outro lado, Teixeira Coelho vê pertinência no fato de que a noção de pós-moderno na sociedade contemporânea tenha contribuído para o espaço que o imaginário ganhou e tem ocupado, desde que entendamos pós-moderno como reencantamento do mundo.

“E ganhou espaço porque o outro sistema perdeu terreno, com a queda do muro e outras coisas.” A idéia de reencantamento do mundo, sustentada por Maffesoli só pode ser entendida como um espaço para outro modo de pensar. Mas Teixeira Coelho lamenta que esse “reencantamento” aconteça quando o mundo está perdendo seus encantos... “Alguns reencantamentos não me atraem, como o reviver da religião. E o reencantamento, no sentido de recuperação do poético e do sensível, só ocorre na verdade para uma minúscula minoria, num país como este”. Teixeira Coelho talvez esteja se referindo à noção de arte, o que, no Brasil, pode adquirir outro significado em relação à cultura européia, que conheceu um processo civilizatório avançado: “A reboçalização do mundo é uma realidade bem mais palpável”. Se a arte, conforme Teixeira Coelho, teve, alguma vez, a ambição do equilíbrio e da harmonia, já não a tem mais. “A arte da contemporaneidade pende, antes, para o campo da inquietação, da tensão e do conflito” (1987, p.196). Ainda segundo ele, a harmonia pode até aparecer, de algum modo, mas conflitante com a idéia de utopia (harmônica). Para tanto, o autor de “O que é utopia” acha que é preciso um “extenso programa de ação”, terreno no qual investe sua pesquisa. Teixeira Coelho também percebe uma sensação contraditória no artista, como em Glauber Rocha, que acredita(va) no filme como forma de mudança

social, só que esbarra(va), depois, no fracasso desse mesmo filme enquanto produto, dilema que todo cineasta autoral - e com Ruy Guerra não é diferente - vive.

3.2.8 *João de Deus Vieira Barros*³⁷

Nietzsche percebe uma configuração na arte de estilo instintivo do ponto de vista estético e outra do tipo racionalista. Mas, ele próprio confessa, não se trata de separar uma coisa da outra: ambas as tendências estão em permanente guerra uma com outra. No artista, é isso o que acontece? Não existe sempre no artista esta ambivalência entre o racional e o etéreo? Para João de Deus, sim. Ele acha que o artista sofre essa tensão, na medida em que a arte também é trabalho da racionalidade. Na sua prática de artista, diz ter observado que algumas obras já nascem prontas, outras precisam ser reelaboradas e ainda outras podem se transformar ao longo dos anos. “Mudam os valores, mudam as visões de mundo, mudam as percepções e o artista é uma espécie de antena viva que capta inclusive essas transformações.” Na opinião dele, o grande drama do artista é que ele, muitas vezes, quer usar sua emoção às últimas conseqüências e esbarra na crítica academicista, “que defende uma arte mais elaborada, tecnicamente impecável e que não permite o uso mais livre da emoção”. Existem artistas e artistas. Ou não? Logo, um artista autoral, dentro dos pressupostos desta tese, consegue, de fato, fazer um trabalho diferenciado esteticamente falando? Até que ponto e por quê? João de Deus percebe, na atualidade, que um artista autoral seria aquele que faz uma arte mais de dentro, do eu-profundo, mas que, no entanto, esse eu-profundo não é, necessariamente, um eu individual, mas coletivo. “É o que disse antes: o artista é exatamente aquela antena que capta o coletivo, o pulsar coletivo, os desejos coletivos”. Na sua experiência como artista, João de Deus procura romper com a autoria apenas individual da obra, como em uma exposição, no último Ciclo do Imaginário em Recife (2008), ao colocar objetos em cima de uma mesa, alguns bem pequenos, como porcas e parafusos, dentro de uma panela de pressão aberta. João de Deus pediu que o público fosse modificando as micro-instalações, o que acabou criando novas instalações por pessoas anônimas. O anonimato, porém, deixou de existir no momento em que elas passaram a interagir com

³⁷ Artista multimídia, João de Deus Vieira Barros fez doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e, atualmente, é professor-titular da Universidade Federal do Maranhã (UFMA). Atua com os temas Educação, Imaginário, Arte e Cultura. É especialista na obra de Gilberto Freyre. Postula uma forma de ensino que mistura arte, imaginário e senso comum, educando para a sensibilidade. É autor do projeto de extensão Aula, Voz e Espetáculo (AVE-UFMA), desde 1998.

o artista, conforme a proposta de João de Deus. São obras, segundo ele, “individuais-coletivos-anônimas, e duas delas integram a capa de um livro que está organizando sobre imaginário e educação. João de Deus, então, pergunta: quem é o autor da obra que consta na capa do livro. Ele? Ou um ser coletivo e anônimo? “Por outro lado, essa obra anônima só existe porque alguém a começou e ela ganhou uma dimensão absolutamente anti-individual sem deixar de ser autoral”, conforme João de Deus. Para ele, esse é o sentido de uma concepção de arte na qual o artista rompe a individualidade e se coloca em uma dimensão onírica, “capaz de captar mesmo um fazer ou um pulsar artístico coletivo”.

A pós-modernidade, sendo uma nova etapa de evocação do sensível, acaba tornando ineficaz qualquer forma de apreciação crítica no sentido de distinguir uma obra de arte de um simples produto da cultura ou ainda é possível, dentro de alguns pressupostos, estabelecermos critérios para definir um trabalho como sendo ou não de “arte”? Como isso funcionaria no cinema (ou em outra forma de expressão artística)? Segundo João de Deus, que leciona Arte-Educação, no curso de Pedagogia da UFMA, aquela pergunta é recorrente entre os alunos. Questionam se serão capazes de trabalhar a arte na escola ou em outros locais, uma vez que não são artistas e nem fizeram graduação em arte. Para João de Deus, é um dilema: “O que é arte? Como ensinar arte? Por que ela é importante na educação?”. O professor entende arte, em primeiro lugar, como forma de expressão - e efetiva comunicação (nessa ordem) - e que, “mesmo nos causando estranheza, é capaz de operar algum tipo de transformação para melhor em nosso ser e nosso eu, de forma que possamos com isso modificar o mundo: sempre para melhor”. Para ele, mexer com nosso eu-profundo independe de conhecimento prévio sobre o que seja ou não arte. “Portanto, o verdadeiro artista é aquele que consegue transformar o outro ser (além do seu próprio) com sua arte. Por isso desconfio de obras de artes totalmente herméticas”. Conforme João de Deus, cabe ao artista “captar os desejos e sonhos humanos, possibilitando-lhes altos graus de devaneios e de encontro consigo mesmo”. João de Deus também valoriza artistas anônimos, como os que conhece, em São José de Ribamar, “e que nos encantam contando e dramatizando histórias, fazendo performances e intervenções espontâneas - quem sabe sejam estes os verdadeiros artistas por não estarem contaminados”. O que impede, segundo ele, a descoberta e valorização desses artistas anônimos é o caráter legitimador da academia e da crítica. Com relação ao cinema, João de Deus acha que se o cineasta consegue tocar e transformar o ser e o mundo, então faz arte.

Para Bachelard, “é próprio da expressão poética ultrapassar o pensamento”. Outra frase dele: “Como pode o homem, apesar da vida, tornar-se poeta?”. O que significam estas duas frases para um artista e professor na linha do imaginário? João de Deus recorda que Bachelard, em “A poética do devaneio”, faz distinção entre sonho noturno e devaneio. “No sonho noturno ele diz que o ser se anula, é um nada, pois não tem domínio do seu próprio sonho. Já no devaneio o ser está presente e dono do seu pensamento, portanto, o ser está presente de corpo e alma, digamos assim.” Logo, João de Deus afirma que o significado de “a expressão poética ultrapassa o pensamento” - (não seria o cogito?) - é como se a aproximasse, paradoxalmente, ao âmbito dos sonhos, daquilo que não se domina, mas que tem quase uma origem divina, algo extra-ser, extra-humano, extra-universo. Uma metafísica? “Já o homem, apesar da vida, tornar-se poeta - segue a mesma linha de pensamento: a vida é real, a poesia não: é do âmbito do divino.” O professor lembra, também, comparando à frase de Bachelard, um verso de Fernando Pessoa: “Navegar é preciso, viver não é preciso”. Para João de Deus, navegar é mais que viver e pertence ao reino do imaginário, no sentido mais vulgar do termo, ou seja, como algo que não é palpável, visível, mas etéreo. “Navegar, então, nada mais é que fazer poesia”. Merleau-Ponty, em “A fenomenologia da percepção”, muda o enfoque das coisas. O que importa é a nossa percepção daquilo que vemos, e não o que vemos em si. Assim, nada é bom ou ruim. O que João de Deus pensa a esse respeito? A crítica cultural não estaria sendo ultrapassada pela sensibilidade individual?

João de Deus diz que, cada vez mais, está convencido de que a crítica oficial “amarra, é elitista, quer ser dona do poder e da verdade - e, pior, pode servir aos interesses do mercado”. Ele também diz acreditar em críticos sensíveis e que são mais artistas do que críticos, mas, acredito também em críticos que são artistas frustrados e que ao invés de “saírem do armário”, tornando-se artistas de verdades, preferem idealizar sua própria arte a partir da arte que os outros fazem. “E mais, desconfio que quando um artista começa a receber muitos prêmios oficiais é porque deixou de ser *autoral* (para usar sua expressão na pesquisa) e começa a render-se ao estabelecido.” O professor relata o que aconteceu com ele em 2000, 2002 e 2004, três mostras competitivas nas quais participou na Universidade Federal do Maranhão (IV, VI e VIII Mostras de Arte Efêmera). Em 2000 e 2002, venceu no júri popular com as obras “O banquete imaginário” e “A feira imaginária”, ambas, segundo ele, radicalmente interativas, “por permitirem que o público não só as tocasse, mas as modificasse totalmente e, no primeiro caso, a comesse inteira; e, no segundo, levasse todos os

objetos presentes numa troca simbólica entre o que o público havia levado para montar a tal feira imaginária”. Em 2004, João de Deus entrou com “Chopperia - A Felicidade é Dançar ao Som de Walfredo Jair”, em que se caracterizou e dublou um cantor brega maranhense que, diz ele, atrai milhares de pessoas em seus shows. Elas bebem, dançam, namoram, alegremente, ao som daquele cantor, que seria considerado menor pelo meio acadêmico.

“Em minha performance, as pessoas que quisessem poderiam beber e dançar durante a execução da música/dublagem, em mesas de cervejaria montadas no espaço da apresentação.” Dessa vez, conta João de Deus, ganhou uma menção honrosa do júri oficial e não ganhou mais no popular. “O que eu queria com essa performance/intervenção era apenas levar as pessoas a repensarem seus conceitos de felicidade. Só isso.” Inclusive, acrescenta ele, existe a intenção de se lançar, em novembro de 2009, o I Colóquio Internacional sobre Cultura e Felicidade, no Maranhão. Explicando melhor: no caso do banquete imaginário, conta João de Deus, um jornalista de cultura, no dia seguinte, publicou uma matéria enumerando os elementos de meu banquete: 90 por cento do que ele disse no jornal não constava do banquete original. “Ou seja: o jornalista simplesmente criou sua própria obra a partir do que viu na minha. E ainda terminou dizendo assim: Só faltou a farinha d’água e o camarão seco”. Para João de Deus, a reelaboração do banquete por parte do jornalista foi “ótima”, pela capacidade de usar seus próprios devaneios. Por falar em criação, como a do banquete imaginário, pergunta-se: até que ponto a intuição é importante para a produção artística? É possível concordar com Bachelard, de novo, quando ele diz que “no instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão e um pouco de paixão” (2007, p.100)? A intuição é tudo na produção artística, segundo João de Deus, por ser a alavanca do processo criativo. “Uma obra nem sempre é 100% intuitiva”, afirma o professor.

Podem até existir obras assim. “Desconfio que muito do que Fernando Pessoa escreveu como Álvaro de Campos foi mera intuição.” Já Fernando Pessoa, continua João de Deus, creio que é quase totalmente razão, elaboração “sangue, suor e lágrimas”. Para João de Deus, “o artista sente o momento em que cessa a intuição e começa a razão. É o que chamam por aí de inspiração e técnica. O artista, realmente, parte de uma inspiração e a reelabora, burila; a não ser que ele seja pressionado a criar”. Nesse caso, conforme o professor, o artista tem que “invocar” a inspiração. João de Deus acredita, porém, que a origem de uma obra de arte é sempre intuitiva, lembrando que muitas

delas nascem de sonhos noturnos. No caso dele, tem transformado alguns sonhos em contos, poemas, música e roteiros artísticos, performáticos, etc. Alguns sonhos são verdadeiros roteiros cinematográficos, aposta João de Deus. “Daí concordar com Bachelard ao dizer que no sonho noturno deixamos de existir (aproximadamente é o que ele diz). Os sonhos noturnos fogem totalmente do nosso domínio.” Mesmo que nasçam, acrescenta, do mais profundo do ser, sob certa ótica. “Mas aí já cairíamos na psicanálise de Freud e acho que não cabe nessa discussão. Até porque Bachelard não era lá muito freudiano”. Nisso estaria a origem da arte, isto é, no sonho, no devaneio ou na imaginação do artista. O que mais vemos: cultura (padrão) ou arte? Teixeira Coelho gosta muito de repetir uma frase de Godard, dita em seu filme *JLG por JLG*, segundo a qual “cultura é regra, arte é exceção”. Na pós-modernidade, apesar da indistinção da arte (ou não?), o ato poético ainda é possível? Quem seria capaz de fazê-lo e (re)conhecê-lo?

João de Deus diz ter escrito que “cultura é local, arte é universal e que toda forma de arte é cultura e nem toda forma de cultura é arte”. Escreveu, ainda: “Somente a arte fala uma língua de todos os povos e somente ela é capaz de proporcionar a paz no mundo, exatamente por essa facilidade de comunicação em todas as línguas”. Por isso, diz ele, é tão importante a arte na educação, porque ela poderia tornar o aprendizado mais humano, mais solidário, mais criativo, mais universal. João de Deus defende o que chama educação “para os mundos”; tanto o palpável quanto o não-palpável. Por falar em imponderável, discutimos nesta tese que a noção de imaginário tem sido um solo fértil (Maffesoli) para a inclusão de um terceiro elemento na dualidade eu-outro: aquilo que permanece em suspenso, epifânico e indescritível. Parece que é só na relação com o outro que nos reconhecemos uno. De que forma essa razão contraditória auxilia (ou prejudica) no gesto da criação? “O que penso é que só nos conhecemos através do outro. Onde buscar parâmetros se não for comparando? Se somos diferentes uns dos outros, é no conhecimento e no respeito dessas diferenças que nos tornamos unos” Nem todos os mistérios, conforme João de Deus, precisam ser revelados: “Nós buscamos nossos mistérios, nós buscamos suas revelações e só nós sabemos em que suas revelações nos tornam mais humanos, nos ajudam a nos conhecermos e conhecermos o outro”. O imaginário, para ele, é somente a manifestação dos mistérios, e ele próprio nos dá pistas para decifrá-los. “Não vejo contradição, mas complemento nessas partes”.

O imaginário, então, alivia ou é um peso difícil de carregar? “Pesa, alivia. Mas nunca é indiferente. Pesa quando preciso convencer as pessoas de que ele alivia. E alivia

quando consigo mostrar que ele não é tão pesado assim...”. João de Deus apresenta, nessa resposta, o que entendemos por polaridade, que é mais do que uma oposição. Os dois termos, aliviar e pesar, estão unidos por oposição, mas não são opostos entre si. Trabalhar com polaridades em pesquisa pode ter uma difícil aplicação, tão difícil quanto escolher entre “publicizar” o imaginário, correndo-se o risco, assim, de transformá-lo em “mais um” congresso e ciclo de estudos ou outra maneira, academicamente formal, de divulgá-lo. Não seria prejudicial ao seu lado mais fecundo, que é o de se situar à margem da institucionalização. Para João de Deus, a questão é difícil de responder. Ele conta que estará lançando, provavelmente em agosto, um livro chamado “Educação sensível: arte, cultura e imaginário no ensinar/aprender” (título provisório), no qual espera conseguir mostrar como tem utilizado o imaginário em suas pesquisas, desde o seu doutoramento, em 1996. “Concordo que começa a haver uma banalização desses estudos. Os encontros estão se tornando grandes demais, com muitas opções de trabalhos, mesas às vezes até descontextualizadas do campo do imaginário.” Tudo isso se constitui, segundo ele, em uma espécie de “mercado do imaginário”. Apesar disso, João de Deus não consegue ver outra forma de divulgar essas idéias se não for através dos congressos e das publicações: “O importante é fazer tudo com seriedade e profundidade”.

Procurou-se, na entrevista com João de Deus, ouvir um artista que trabalha com os mesmos referenciais de imaginário que os de Gilbert Durand e Gaston Bachelard. João de Deus, familiarizado com as teorias durandiana e bachelardiana, sente que os problemas enfrentados pelos pesquisadores dessa linha de estudo se assemelham aos dele. Todos têm em comum a vontade de tornar o estudo do imaginário uma linha de argumentação respeitável e respeitada no âmbito acadêmico, procurando-se, dessa forma, ampliar as possibilidades de avanço do conhecimento. As tentativas têm se multiplicado, inclusive por parte de editoras, como a da PUCRS e a Sulina, ambas no Rio Grande do Sul, que costumam publicar livros sobre o tema do imaginário. A Sulina lançou em 2006, inclusive, a coleção *Imaginário Cotidiano*, que reeditou o livro “O conhecimento comum”, de Michel Maffesoli, entre outros autores. O imaginário parece reacender o interesse de pesquisadores, e isso não teria relação com a temática da pós-modernidade, assunto a respeito do qual Maffesoli dedica boa parte de sua obra? Por que, então, teria a pós-modernidade despertado o interesse de pesquisadores, nas mais diversas áreas de atuação? A resposta talvez seja pela observância de uma nova mentalidade (ou melhor, sensibilidade), ligada antes ao desfrutar do aqui e agora do que

a conquista, penosa e lenta, de uma segurança no futuro, sempre misterioso e incerto. Ao contrário do prazer instantâneo: uma conquista, até certo ponto fácil, porém fugaz, o que aumenta o sentimento trágico da existência.

3.2.9 Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli³⁸

Imaginário e pós-modernidade, para a professora Maria Thereza Strongoli, têm afinidades. Os termos se apresentam como novo paradigma, destacando-se pela força dada ao “espírito impulsionador de novos hábitos, crenças e posturas, que surge como uma necessidade premente de substituir o positivismo, o marxismo e o freudismo”. Para ela, estes três modelos de existência já estão saturados na práxis de toda uma época, enquanto o imaginário, nesse sentido, surge como a contraposição mais natural para essa renovação. Assim, de acordo com a professora, “pode-se dizer que o trajeto do imaginário, descrito por Durand como a dinamização dos imperativos bio-psico-pulsionais mais as intimações sociais a que se submete o homem, pode ser visto como a antecipação desse novo paradigma”. Ao iniciar a pós-graduação, Maria Thereza conheceu a obra de Lévi-Strauss e aprendeu que não existe cultura inferior ou superior: são apenas diferentes. “Percebi, pela sua experiência, que o homem se relaciona com o mundo pela sensação e esta, enviada ao cérebro, mobiliza as experiências e o raciocínio para dar a essa sensação um nome e classificação.” É dessa dinâmica, na opinião dela, que o indivíduo se configura ao perceber, ao seu modo, o que pode, deve, sabe ou quer ver, classificando esses dados conforme sua experiência de vida. Ao comentar com o professor Douglas Monteiro, da USP, seu interesse pelo exame do conhecimento e sua formação tanto pelo sensível como pelo inteligível ou racional, tomou conhecimento do livro “As estruturas antropológicas do imaginário”, de Gilbert Durand.

Monteiro lhe disse que acabara de trazê-lo da França e que toda a Paris o discutia. Dessa forma, as idéias durandianas fizeram com que Maria Thereza distinguisse e compreendesse que “o homem percebe o mundo e transforma suas sensações em imagens que registra, classifica, denomina, memoriza e narra. Tais atividades constituem a imaginação, que é a faculdade própria de todos os homens”. O

³⁸ Mestre e doutora em Didática pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Análise do Discurso e Imaginário na França (Sorbonne - Paris VIII). Professora-titular da PUCSP, desde 1999, onde coordena o Núcleo de Pesquisa Língua, Imaginário e Narratividade (NUPLIN). Pesquisadora do imaginário.

modo como essas faculdades são atualizadas ou exercidas constitui, na opinião da pesquisadora, o imaginário, ou seja, a atividade única e particular do indivíduo. Existem, resume ela, dois fatos distintos: a imaginação como atividade comum, sob o ponto de vista de sua materialidade de obra já feita, acabada, reconhecida, e o imaginário como elaboração, visto como processo dinâmico, em constante mobilização interativa de dados pessoais e sociais na busca racionalizante de cada indivíduo em pôr ordem no seu caos interior em confrontação com o mundo. Maria Thereza afirma que tem tentado tratar o imaginário profundamente, mas que não se restringe apenas a esse campo. “Durand tem insistido que sua pesquisa se desenvolve no campo da fenomenologia e que se volta mais para a descrição de dados que para a sua regularização.” Essa abordagem, inspirada em Durand, motivou-a a utilizar a teoria durandiana para descrever e comentar o resultado de trabalhos analíticos desenvolvidos ou resultantes da aplicação de teorias que buscam “destrinchar ou definir sentidos”, como, por exemplo, a semiótica greimasiana: busca “o sentido, nada mais que o sentido”. Para Maria Thereza, seria possível, após a estruturação do sentido, comentá-lo sob a perspectiva do imaginário.

Exemplifica com o último livro escrito por Greimas, “A imperfeição”. Maria Thereza aposta que essa obra não tem sido muito estudada pelos semioticistas, porque, diz ela, deixaria um pouco de lado a rigidez analítica de seu percurso gerador de sentido e se deteria mais no resultado desse percurso, apelando bastante para a sensibilidade. “Parece-me, ainda, que fazer análises segundo regras bem estabelecidas é mais fácil do que se arriscar a desvendar trajetos, porque a sensibilidade expõe dados do trajeto do imaginário do próprio analista.” A professora afirma que trabalha tanto com semioticistas quanto teóricos do imaginário. Um dos orientandos em mestrado de Maria Thereza procura a união dos dois trajetos, greimasiano e durandiano, orientado pelo professor Cidmar Pais (amigo de Maria Thereza e seu contemporâneo de bolsa na França). Ele é, de acordo com a pesquisadora, o introdutor da semiótica francesa no Brasil, e seria bastante exigente no trato dessa teoria. Logo, seria possível usar a semiótica para compreender o imaginário de um cineasta a partir de um filme? Ou melhor: como se dá a relação entre a visualidade (terreno da semiótica) com o imaginário cinematográfico? Maria Thereza diz que, se fosse ela, faria a análise semiótica e explicaria os resultados dessa análise pelo imaginário. Ela acrescenta exemplificando com o seguinte trecho (parte de uma comunicação que fez em um congresso de semiótica na cidade francesa de Lyon, 2004):

A pesquisa que objetiva articular a semiótica greimasiana com a antropologia do imaginário tem direcionado minha atividade acadêmica há anos e encontrou razões substantivas para seu desenvolvimento na leitura da transcrição do artigo *Le débat du 23 mai 1989*, debate ocorrido entre Algirdas J. Greimas e Paul Ricoeur³⁹. Nesse debate Ricoeur comenta que as ciências do espírito são da ordem do compreender e as ciências da natureza, da ordem do explicar, o que aponta a distinção: estado de coisas vs. estado de alma. Entretanto, apesar de a explicação ser o caminho mediador para a compreensão, a atividade que Ricoeur considera predominante é a de compreender, destacando que a semiótica, nesse ponto, coloca-se no caminho inverso do seguido pela hermenêutica, pois privilegia a explicação e considera a compreensão como um efeito de superfície. Destaca, ainda, que, se o compreender é essencialmente da ordem dos signos, o explicar é da ordem dos fatos, embora os signos sejam também fatos, ou seja, externalizações da vida psíquica. Nesse caso, a compreensão deve ser vista como a atividade de “desobjetivizar” (*Ibid.*: 197) os signos e ter como meta encontrar o processo que os engendra, como ocorre na escritura. Julga Ricoeur que, enfatizando o narrativo ou a ação e se delimitando a operações de conjunção e disjunção, a semiótica somente pode avançar no estudo das paixões se considerar as interações que Aristóteles chamava de *peripécia*, de *mythos* ou que hoje se chama *intriga*. Nessa perspectiva, a semiótica seria um modo de reescrever a compreensão cultural por meio de uma “inteligência das intrigas” ou uma “identidade narrativa” que seria a base do contínuo que acompanha a fenomenologia de um agir e de um sentir, constituindo o que se compreende por cultura. A noção do *fazer* da categoria actante, humano ou não, por exemplo, conclui Ricoeur, resulta dessa “inteligência narrativa” conservada e secularmente difundida pelas “histórias primordiais”. É essa noção aristotélica de “inteligência”, enfatizada por Ricoeur, que interessa ao estudo da antropologia das imagens, posto que Durand vê o imaginário como a matriz do pensamento racionalizado e suas manifestações como o patrimônio cultural que dinamiza as atividades humanas. Ao responder a Ricoeur, Greimas reconhece (*Ibid.*: 202) que, realmente, “procurar o ser do sentido é mais da ordem da explicação e que procurar o sentido do ser é da compreensão” e complementa afirmando que passar a “ver o que são os *estados* e não mais o *fazer*” constitui atualmente o “nosso esforço para tomar agora como ponto de partida os *estados* de coisas a fim de chegar a compreender os *estados* de alma, isto é, as paixões de uma alma”. Conclui, contudo, que não é simples sobrepor à rede do racional as modulações da massa tímica, pois há algumas situações incontornáveis, visto que atrás das estruturas as mais elementares - articuláveis - da significação (quadrado semiótico), há um horizonte ôntico sobre o qual nós, semioticistas, não podemos falar, porque com os instrumentos semióticos não se é capaz de dizer alguma coisa. Talvez enquanto poeta, enquanto homem voltado para o sentir, eu poderia dizer coisas, mas não enquanto semioticista (*Ibid.*: 205). Para alcançar esse horizonte é preciso “prever as condições anteriores ao quadrado e às operações cognitivas” as quais podem possibilitar, continua Greimas (*Ibid.*: 204), o reconhecimento de um proto-sujeito e a pista de algum valor que poderá se tornar, em seguida, o “objeto valor” da narrativa. O proto-sujeito relaciona-se à estrutura elementar dos actantes e pode ser considerado em suas quatro posições: sujeito, anti-sujeito, não sujeito e não anti-sujeito, ou destinador e antidestinador.

³⁹ In Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, Paris: PUF, 1994.

4. O jogo da pós-modernidade

4.1 A luta pela sensibilidade (Teixeira Coelho)

A pós-modernidade é uma discussão pontual, que não deve ser ignorada, e que só pode ser apreendida num cotejamento com a modernidade. Segundo Teixeira Coelho, um traço distintivo entre elas seria o modo como os indivíduos se relacionam com a idéia de tempo (1997, p.310). Trata-se, portanto, de uma questão de sensibilidade. Se aplicarmos esse termo à idéia de autoria, teríamos, hoje, uma *sensibilidade autoral*. Ao contrário da idéia estruturalista, que eliminou o autor que cria a obra segundo “determinantes pessoais” (COELHO, 1997, p.63), observa-se na atualidade um retorno da autoria, seja cinematográfica, literária, publicitária ou televisiva. Há um inchaço de produções autorais, não mais com a preocupação de se fazer uma obra-prima, perfeitamente acabada, mas sim pelo fato de se dar algo de si para o gozo coletivo, o que Maffesoli caracterizou como orgiasmo. Em “A luta pela sensibilidade”, artigo de Teixeira Coelho escrito em julho de 2002, para a Série Depoimentos do projeto Coisas Essenciais da Vida, da Pró-Reitoria de Extensão, Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, ele considera importante perguntar se a nossa sensibilidade nos faz capazes de sentir. “A resposta não é tão óbvia. O momento em que vivemos, num país como este, é um momento de *anestésicos* (ausência de sentir). Os filmes, por exemplo. Os filmes, supostamente, deveriam estimular minha sensibilidade. Mas será que os filmes não são, antes, anestésicos?”. Não os de Godard, segundo Teixeira Coelho: “Ele é, sem dúvida, pós-moderno, como alguns outros, no sentido em que rejeita o código anterior, sem dúvida moderno”. A professora Maria Beatriz Rahde afirma, por sua vez, que a pós-modernidade não nega a modernidade, pois é “inclusiva”, isto é: “Traz para dentro de si tendências anteriores” (comentário em aula, no dia 24 de abril de 2007). Para ela, estamos convivendo com essas tendências, ou seja, vivemos um hibridismo cultural.

E pós-moderno não quer dizer vazio de sentido. O mesmo Teixeira Coelho, no posfácio de “A obra-prima ignorada”, compara a tela de Frenhofer, pouco compreensível para Poussin e Porbus, a um filme de Godard, diante do qual nos deparamos (e essa é a palavra certa, de acordo com ele) como se estivéssemos diante de um muro. Esse estranhamento, porém, é, na opinião dele, fundamental, pois, dessa forma, o observador “percebe que a obra existe como tal” (2003, p.95). O que Teixeira Coelho quer dizer, com a reflexão acima, é que o nosso olhar foi “colonizado” pelo

paradigma moderno, mas que, determinados artistas, e Godard é um dos exemplos (nós acrescentaríamos Ruy Guerra), consegue, por meio da imaginação, enfrentá-lo. Quer dizer: um filme de Godard só pode ser visto se não for visto, ao mesmo tempo, dentro do pressuposto do racionalismo cartesiano da modernidade. Talvez pudéssemos falar da existência, hoje, de um imaginário pós-moderno.

Modificando levemente o que Frenhofer disse, *Vocês estão diante de uma narrativa cinematográfica e ficam procurando uma história de cinema? Melhor: Vocês estão diante do cinema e ficam procurando um filme? Ou ainda: Vocês estão diante de um poeta e ficam procurando um diretor de cinema (...)* Nenhuma das regras clássicas da narrativa, sobre as unidades de tempo-espaço-ação, são respeitadas, nenhuma delas e várias outras mais (COELHO, 2003, p.98).

Este é o jogo da pós-modernidade, o de valorizar um modo de ser sensível à complexidade do instante, e, mais significativo de tudo, integrar as contradições próprias de um sentimento antes trágico do que dramático da existência. Conforme o sociólogo Carlos A. Gadea, reforçando a tese de Maffesoli, a modernidade se apresenta como, em primeiro lugar, um projeto, o que, por si só, se afastaria da lógica pós-moderna. E mais: um projeto de emancipação social, que prevê uma expansão rumo ao progresso através do “culto à razão”. Assim, o projeto da modernidade, ainda segundo Gadea, teria por objetivo o domínio do homem sobre a natureza - contrário à visão holística e ecológica da pós-modernidade - e o domínio sobre as relações sociais. “Esta visão afirmativa da modernidade é a que sustentam os ideólogos do Iluminismo, para os quais a modernidade é a chegada do homem a sua maioridade, o reinado da ditosa Razão” (GADEA, 2001, p.117). Já no discurso pós-moderno, compara Gadea, e uma comparação é inevitável, como salientou Teixeira Coelho, a crença no “sujeito universal” sofre um abalo, junto com a idéia de consenso e regulação do mundo. A linguagem, dessa forma, também muda para aceitar uma possível ambigüidade nos laço sociais da pós-modernidade. Trata-se, para Gadea, “de uma nova convivência, baseada na legitimidade do diferente” (*Ibidem*, p.118). Vejamos, com base em lista da disciplina Sociologia da Comunicação e Comportamentos Contemporâneos, ministrada em 2006 pelo professor, jornalista e escritor, Juremir Machado da Silva, o que pensam alguns dos principais teóricos e ensaístas da pós-modernidade⁴⁰. Não queremos, com isso,

⁴⁰ Não se trata de uma lista definitiva ou exaustiva. É óbvio que toda lista causa estranhamentos e omissões. Porém, assim como para falar de pós-modernidade é necessário situá-la em relação ao seu contrário, isto é, o período “moderno”, da mesma forma, para conteúdo didático, é preciso restringir, e foi

uniformizar o pensamento sobre a pós-modernidade, e sim, a partir destes vários contextos, observar as diferentes formas de pensar o pós-moderno.

4.2 Jean-François Lyotard

As entrevistas com pesquisadores brasileiros do imaginário acentuam um mesmo questionamento, levantado por Bachelard: “Como pode o homem, apesar da vida, tornar-se poeta?” (1988, p.10). Trata-se de uma questão das mais pertinentes. Aqui, o autor de “A poética do devaneio” explicita a natureza humana de aprisionamento a um corpo físico que sonha, uma situação emblemática na sociedade pós-moderna. A pós-modernidade não é uma evidência, e sim um prisma: por mais que tentemos definir o que nela predomina, mais nos afastamos de sua complexidade. Daí a importância do imaginário neste estudo, pois dele não se espera um método de análise quantificável. Caberia, então, já que “pós-moderno” ainda é uma expressão bastante polêmica, um breve apanhado (abaixo) sobre o pensamento de autores contemporâneos a respeito desse assunto, começando pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, um dos teóricos que alavancaram a discussão sobre a pós-modernidade. Segundo ele, o problema é de natureza epistemológica, isto é: o que define o saber? O autor de “A condição pós-moderna” observa diversas maneiras de se ver o social. A partir desse pressuposto, ele abre a discussão para situações que desestruturam a dialética tese-antítese-síntese. Os metarrelatos já não significam muita coisa. Há, na pós-modernidade, uma desconfiança em relação aos instrumentos do saber. Aliás, como afirmar que um saber é verdadeiro? Abrimos parênteses para outro autor, antes de voltarmos aos ensinamentos de Lyotard. Trata-se de Paul Feyerabend (“Contra o método”), que já mostrou como diversas descobertas científicas podem ter sido fruto do acaso.

“Fatos, operações e resultados que constituem as ciências não têm uma estrutura comum” (FEYERABEND, 1993, p.7). Com isso, o filósofo austríaco critica o saber tradicional, aquele assentado no reducionismo. Ao lado de Karl Popper e de Thomas Kuhn, Paul Feyerabend é considerado um dos principais renovadores da história das ciências no século XX. Atacou duramente a pretensão de neutralidade das pesquisas científicas, cujo sucesso entendia como decorrente de fatores políticos e retóricos, ao invés de um suposto progresso do conhecimento racional e, puramente, objetivo do

esse critério adotado, na nossa opinião, por Juremir Machado da Silva, e que seguimos para este capítulo: restringir para realçar.

mundo. O autor de “Adeus à razão” (1987) criou o princípio do *tudo vale*: retirar elementos para análise ou construção dos lugares de onde bem se entender e que pareçam mais adequados para a exposição daquela idéia. O paradoxo suscitado pela reflexão de Lyotard, portanto, é o de que tudo é passível de análise, mas nem tudo estaria de acordo com determinada ética. A ética social. Para Gerbase (2003, p.17), Lyotard está “na linha de frente do pensamento pós-moderno” (aquele que desconfia das totalizações racionais e científicas da era moderna, características do estruturalismo) pelo fato de ele ter sido o autor da idéia da morte dos metarrelatos da modernidade (o sujeito racional, o progresso e a universidade como instituição do saber). Conforme Gerbase, Lyotard “retirou do homem sua estabilidade lingüística (ou a ilusão de estabilidade)” (2003, p.17). A desconstrução da modernidade por Lyotard afeta o modo pelo qual o artista se vê. Como é trabalhar em outro momento histórico, não mais se enquadrando na postura de gênio característica de uma cultura que, anteriormente, idolatrava seus artistas?

Lembremos que a pós-modernidade, segundo definição de Vattimo, se caracteriza por “uma mudança radical no modo de vivenciar a história e o tempo” (1996, p.106). O artista sofre ou não um golpe no *self* diante do descortinamento de um novo mundo, de um novo homem? Trata-se de uma história e de um tempo que não mais refletem com precisão a idéia de uma obra completa, acabada e até autônoma, porque, na criação, aparecem motivações exteriores ao indivíduo. Pertencendo, agora, a uma rede o artista se depara com outra realidade. Se antes via um horizonte seguro, um crescimento profissional, uma valorização pela obra como modelo, hoje não: a tentativa é transitar do implícito ao explícito, e vice-versa. Podemos tomar o explícito como sendo a porção racional (terra) e o implícito, não-racional (éter). Dois termos antagônicos - raiz e éter - formam, uma vez juntos, novas significações. As palavras raiz e éter já não fazem sentido se lidas separadamente. Unir, aliás, é a característica pós-moderna, como, por exemplo, a junção do arcaico com a tecnologia de ponta. Qualquer pensamento originário da modernidade corre o risco de se esvaziar caso reivindique o mesmo status do pós-moderno. O grau intuitivo num artista, já que é disso de que também tratamos, pode ser variável. Porém, aquele artista identificado com uma expressão pessoal que se transforma, *a posteriori*, num estilo, age, naturalmente, de acordo com seus instintos.

É o que Nietzsche chamaria *instinto estético*, em contraposição a um *instinto racionalista*. Quando o artista tem mais consciência de si, na modernidade ou na pós-

modernidade? E essa “consciência de si” pode ser ou não prejudicial para a criação de uma obra, seja um filme, um quadro ou um livro? Em “A condição pós-moderna”, Lyotard opina que o saber pós-moderno “refina nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável” (1989, p.13). Com isso, os valores modernos começam a ser questionados, inclusive no que diz respeito à obra de arte. Não há como não estabelecer uma cesura entre estes dois tipos de manifestações, a que diz respeito ao utilitarismo, típico da modernidade, e a que diz respeito ao dispêndio, típico da pós-modernidade. O aspecto que Lyotard aborda é o de que o saber científico não é *todo* o saber. Assim, a obra de arte culta não seria *toda* a obra de arte. Talvez no terreno artístico a analogia não seja tão simples. O importante, aqui, é o fato de que se estabelece uma crise entre o conhecimento dito científico e o que Lyotard chama de narrativo, apesar de, segundo ele, não haver pensamento por oposições em relação ao saber pós-moderno. Lyotard diz que “enquanto o saber narrativo toma o científico como uma variedade entre as culturas narrativas, o saber científico interroga-se sobre a validade dos enunciados narrativos” (1989, p.61), adotando, apesar de ele mesmo denunciar, um raciocínio por oposição incongruente com a natureza da pós-modernidade. Lyotard não é um pensador pós-moderno, e sim um pensador *da* pós-modernidade. Nem por isso, a conjuntura exposta por ele pode ser desprezada como reflexão teórico-didática.

4.3 Jean Baudrillard

As artes, de modo geral, são o terreno mais abalado pela pós-modernidade. Um filme tem o alcance de uma tese filosófica? O entretenimento ganha espaço em relação aos antigos filmes de autor, aqueles filmes considerados de arte? Pergunta-se: que tipo de conhecimento é transmitido? Isso nos leva ao início da reflexão de inspiração lyotardiana: o que define o saber? Trata-se de uma questão ainda mais controvertida, tendo em vista a amplitude que os meios de comunicação de massa adquiriram nos últimos 40 anos, principalmente com o invento da televisão, um aparelho sagrado (tanto no sentido *lato* - não podemos prescindir dela - quanto *estrito*, comparável a uma divindade religiosa no ambiente doméstico de qualquer família no Ocidente). No Brasil, o investimento das emissoras de televisão na produção de filmes preocupa cineastas como Carlos Gerbase: até que ponto isso afeta a característica de filmes elaborados para o cinema? Filmes para o cinema - sobretudo brasileiros - precisam repetir a fórmula

televisiva do entretenimento para agradar? A importância da televisão na sociedade pós-moderna, de fato, não pode ser negligenciada, o que só reforça a preocupação de Gerbase, pois um simples aparelho é capaz de impor um gosto, inclusive cinematográfico, na forma de produzi-lo e na escolha em exibi-lo. Não esqueçamos que dois dos mais influentes cineastas autorais no mundo inteiro, Jean-Luc Godard⁴¹ e o falecido Ingmar Bergman⁴², fizeram filmes sob encomenda para a televisão francesa e sueca, respectivamente.

Por isso, nos arriscamos a dizer que a televisão não é má em si mesma, a menos que se transforme em um veículo de padronização do gosto. Logo, um filme brasileiro precisa repetir uma estética televisiva para obter sucesso? Teóricos da pós-modernidade - e cineastas - não ignoram a força da televisão, para melhor (ao abrir espaço à exibição de filmes) ou pior (ao oferecer uma programação de filmes lincada aos pontos no iBope). A programação televisiva, ainda, como veremos abaixo com Baudrillard, é reflexo do extremo apelo consumista da sociedade pós-industrial, o que, dentro de uma visão frankfurtiana, não de todo desconsiderável, pasteuriza tudo o que caia na sua teia, inclusive um filme de autor clássico. Em outras palavras: um filme é ou não autoral dependendo do uso que se faz dele ou da sua própria essência? O autor pós-moderno se integra ou não ao universo televisivo? Até que ponto a televisão tem influência no seu trabalho? É por causa da televisão, mas não só dela, que Jean Baudrillard, outro ensaísta da pós-modernidade, faz a crítica, justamente, da sociedade de consumo. Estritamente falando, Baudrillard está longe de ser pós-moderno, a exemplo de Lyotard. Porém, sem tomar um rumo classificatório, a modernidade do autor de “Tela total” e “Power inferno” denuncia a ilusão midiática. Baudrillard utiliza a ironia para criticar uma sociedade massificada, revelando paradoxos e contradições sociais. Ao contrário de Maffesoli, que mostra o que está aí (sem julgamentos), Baudrillard tem a pretensão de ir ao fundo das aparências e desmascarar o que considera uma farsa, com base no conceito de simulacro: tudo é reapropriação.

⁴¹ A tevê serve de inspiração para o “realismo” com que Godard costura seus filmes, como ele próprio confessa: “(...) desenvolvi, nos últimos tempos, essa idéia de que, para mim, o que tento fazer é misturar o documentário e a ficção, é antes misturar um pouco a televisão e o cinema, aproveitar a forma pela qual o documentário ou o vivido - ou o *direto*, como o chamam na televisão - pode fazer chegar à ficção diretamente, se converte em outra coisa; e, em seguida, poder aproveitar esta outra coisa para fazer realmente cinema e tornar a dar um tom real ao cinema, justamente” (1989, pp.247 e 248).

⁴² O filme *Cenas de casamento*, por exemplo, estreou em abril de 1973 na televisão, dividido em seis episódios. Existe uma versão (cinematográfica) destinada para outros países, entre eles os Estados Unidos, que dura 155 minutos.

Tudo é signo, e nós, humanos, não conseguimos escapar desse círculo vicioso. Se tudo é mostrado, não há mais nada para ser visto. Baudrillard opina que nos tornamos seres individualizados, e que isso não tem relação alguma com liberdade pessoal, e sim com promiscuidade. O mundo é uma espécie de *big brother* televisivo. Para ele, a televisão é uma hipermídia cujo telecentrismo “se desdobra num juízo moral e político implícito implacável: subentende que as massas não têm essencialmente necessidades nem desejo de sentido ou de informação - querem apenas signos e imagens (...)” (2002, p.143). Se for assim, para que serve o aprofundamento reflexivo de um Tarkovski na televisão? Um filme desse cineasta russo perderia e ganharia em profundidade se fosse exibido, respectivamente, na televisão e no cinema? O perfil crítico de Baudrillard, porém, obnubila o caráter imaginário da televisão. Para Wunenburger, é a televisão que tem o mérito de fascinar e arrebatá-lo o espectador por causa da crença nele em uma “objetividade da mostraçãõ” nas imagens. A televisão pode ser considerada, dentro de uma leitura em termos de carga imaginária, “como um rito de luz sagrada, de iluminação, pela qual o fiel chama seu deus” (2007, p.95). O autor de “O imaginário” não desconhece, por outro lado, uma passividade do telespectador. Portanto, temos aí duas leituras diferentes da televisão, a da crítica baudrillardiana e a do imaginário wunenburgeriano.

4.4 (A tevê que te-vê)

4.4.1 Jean-Jacques Wunenburger

Em outro livro, chamado “O homem na era da televisão”, Wunenburger adota uma postura mais crítica. Para ele, a televisão se beneficiou do cinema, “uma arte maior do espetáculo do século XX do qual ela parasitou as obras difundindo-as e repetindo-as freqüentemente, por sua própria conta, mesmo que tenha se tornado, por sua vez, após muito tempo, parceira na realização de produções cinematográficas” (2005, p.106). Quanto ao cinema, foi do romance que extraiu suas narrativas, ao visualizar e sonorizar histórias que antes só existiam na imaginação dos leitores, agora encantados com os 24 fotogramas (hoje digitalizados) por segundo. O cinema, para Wunenburger, acabaria ampliando um público que só conhecia o modo livresco da ficção. Esse poder do cinema é herdado pela televisão, de acordo com o autor. Só que, segundo ele, essa herança acaba transformada, prostituída e comprimida pelo novo meio audiovisual.

“Muitos filmes perdem todo o seu valor estético quando apresentados na tevê, mesmo agora que a indústria parece ter se lançado na produção de telas cada vez maiores” (WUNENBURGER, 2005, p.107). A crítica de Wunenburger é direta:

Em resumo, a televisão suscita uma bulimia de filmes que intensifica o ciclo ingestão-digestão de imagens, mas priva o espectador, ao mesmo tempo, dos metabolismos simbólicos que lhe permitiriam transformá-las, pela fantasia, pelo trabalho de anamnese e pela apropriação simbólica, em materiais para seu imaginário (WUNENBURGER, 2005, p.108).

Para o diretor autoral, como exemplificamos antes citando Godard e Bergman, além de Gerbase, cineasta brasileiro que trabalhou na tevê, o vínculo com a televisão ofereceria algum tipo de risco. Godard não continuaria sendo Godard, e Bergman não continuaria sendo Bergman, quer trabalhem para a televisão ou não? O espírito de uma estética que se reflete no que eles são não permaneceria vivo? Mas, o veículo é o de menos? O que conta não seria a maneira com que o cineasta se expressa, uma expressão íntima que ninguém seria capaz de imitar? Seria possível confundir um filme de Godard com um de Bergman na televisão? Quem dirigiu *Morangos silvestres*? Quem é o diretor de *Acochado*? Como pensar o dualismo televisão-cinema? Se a pós-modernidade não pensa por oposições, como ensina Vattimo, uma suposta concorrência entre televisão e cinema (assim como aconteceu entre a pintura e a fotografia) não seria irrelevante? Hoje, o cinema não seria refém da tevê, apesar de suas linguagens diferenciadas? O paradoxo é inerente ao nosso ser, quer queiramos, quer não. O que fazer quando nos damos conta de um limite técnico para nossas idéias e quando nossas idéias esbarram, dizendo de outra forma, na limitação técnica? Um cineasta vive a mesma condição: a condição pós-moderna de que nos fala Lyotard. O que fazer quando a televisão se torna totem e tabu da nossa vida? Tomamos o exemplo televisivo porque adquiriu uma importância inigualável como lazer e, além disso, importância neste período conhecido por pós-modernidade. A televisão, por ser o principal meio de difusão audiovisual, é sempre lembrada por cineastas. Não há como ignorá-la. A comparação é inevitável.

Como é fazer cinema, por exemplo, no auge da televisão e sem aparecer (tanto o filme quanto a publicidade em torno dele) nela? O momento para o cineasta autoral, portanto, é emblemático: viver ou não à custa do incentivo não só governamental como também televisivo. É cada vez maior o número de diretores que se valem da televisão para exibir a si ou seu filme. Os festivais de cinema, entre eles o Oscar - que se parece com um circo, sem sermos pejorativos - e Cannes, só têm importância mundial porque

são exibidos na tevê. Gerbase, de forma pioneira, estabeleceu uma relação harmoniosa entre três dos principais veículos de comunicação: lançou seu último filme, *3 efes*, simultaneamente na televisão, na internet e no cinema. Televisão, ainda, é um dos temas preferidos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, cujo estudo sempre se pautou pela crítica. Ele ataca o sistema de produção televisivo, que aliena e produz um discurso que pode não ter qualquer importância para os outros. Um filme de autor, clássico ou não, exibido ou não na tevê, feito ou não *para* ela, também sofreria esse provável prejuízo? É a retomada da idéia de manipulação da Escola de Frankfurt. Na televisão, o sistema que funciona é o de punição e recompensa. Pode-se estender essa idéia a outros veículos. Quem não conhece o editor de cultura de algum jornal ou revista, jamais terá alguma chance em divulgar qualquer trabalho que seja (seu). A mídia é perversa, denuncia Bourdieu, e é preciso, então, denunciar os mecanismos de alienação de uma sociedade neoliberal. Ao falar sobre a televisão, Bourdieu contribui para a reflexão sobre a autoria pelo viés de uma rotina produtiva massificada, isto é: tudo o que aparece na tevê já se torna, pelo simples fato de ser exibido nela, produto de consumo?

4.4.2 Dominique Wolton

A televisão, portanto, seria o meio mais eficiente de comunicação entre o cineasta e o (tel)espectador? Da parte de um cineasta autoral, existe alguma esperança de comunicação entre sua obra, traduzida por um filme, e seus espectadores? Glauber Rocha encarava o cinema como um instrumento de luta - idéia confirmada por Ruy Guerra - contra a miserabilidade do nordeste brasileiro. Era um pensamento de viés tecnológico, pois um recurso técnico, como o cinema, teria força de promover uma mudança de mentalidade e de curso na história do país. Dominique Wolton ensina, porém, que o essencial em um sistema de comunicação não é a tecnologia. No caso de Glauber, percebe-se nos ensaios e cartas que escrevera um certo dualismo: ora ele acredita no potencial revolucionário da arte cinematográfica, ora diz que fazer cinema nada mais é (como se fosse pouco) um meio de expressão pessoal, e só. Nesse ponto, ele é contrário à idéia de eficiência técnica. Se há muitos teóricos que acreditam haver uma revolução em curso com a criação de uma rede mundial de computadores, e que, no cinema, se traduziria pelo uso dos equipamentos digitais, esse não é o caso de Wolton. Na opinião dele, é preciso, antes de tudo, analisar o sistema tecnológico, o modelo cultural dominante e o projeto que sustenta a organização econômica. Ele

baseia-se no tripé técnica, cultura e sociedade. São os laços entre eles, em maior ou em menor grau, que o interessa. A televisão é instrumento de coesão social?

Em síntese, o questionamento de Wolton é saber que papel a comunicação ocupa na sociedade. Estamos ou não presenciando uma revolução tecnológica (e, portanto, social) com o advento da internet (no cinema, poderíamos pensar em termos de digitalidade)? Ela é tão importante quanto o foram a imprensa, o telefone, o rádio e a televisão? Por isso, ele pergunta, em um de seus mais recentes trabalhos: “Internet, e depois?”. Wolton defende um espaço midiático público de qualidade. Para ele, isso seria possível aumentando a oferta, e um fator importante para promovê-la seria inovando a programação da tevê com criatividade. Televisão, segundo Wolton, é fator de coesão social. Partindo de uma idéia de política no sentido tradicional do termo, e não no sentido transfigurado de Maffesoli, Wolton culpa as elites por não democratizarem a mídia. Nesse sentido, a técnica estaria sendo usada como uma arma política, e não para o enriquecimento cultural. A internet não viria para substituir a tevê, pois não haveria oposição entre elas, de acordo com Wolton. Somos controlados pelas novas tecnologias? Wolton valoriza o sujeito, e, para isso, a comunicação deve construir valores no sentido de caminhar rumo a uma sociedade melhor. Trata-se de uma utopia na qual Wolton acredita e que espera, como em toda utopia, mesmo que não seja realizada, que ela se concretize. Um espaço de qualidade televisivo incluiria a discussão cultural, o argumento filosófico e os filmes autorais? Teríamos nesse novo meio, talvez, um campo de ação para a transversalidade poética das artes, de modo geral, incluindo, obviamente, o cinema.

4.4.3 Alain Finkielkraut

A mesma sociedade que idolatra a televisão promove, na opinião de Alain Finkielkraut, a derrota do pensamento. Para ele, a barbárie se apoderou da cultura por meio da industrialização do lazer, e “as obras do espírito teriam sido reduzidas a quinquilharias” (FINKIELKRAUT, 1988, p.158). Por “obras de espírito” leiam-se, também, filmes autorais. Pessimista, Finkielkraut divide a cultura em superior, média (*midcult*) e inferior (*masscult*)⁴³. Trata-se, não há dúvida, de uma leitura elitista de

⁴³ Conforme Teixeira Coelho (1983, p.14), estas divisões foram estabelecidas por Dwight MacDonald, que falou de manifestações culturais em termos de superior, média e de massa ou inferior. “A cultura

cultura, que lamenta a suposta extinção da fronteira entre cultura e divertimento. Se a cultura de massa é irreversível, não seria melhor perguntar: o que fazer com ela? E, neste caso, há uma forte dose de subjetividade. O que acontece quando um operário se interessa por um filme de Godard e o próprio Godard se interessa por um filme de Spielberg? A divisão entre culturas não é tranqüila. O autor de “A derrota do pensamento” vive no Iluminismo, pois acredita em valores universais. Logo, critica o multiculturalismo. Para Juremir Machado da Silva, Finkielkraut “é um moderno radical contra a pós-modernidade” (comentário em aula). Bourdieu e Finkielkraut acreditam na tese de uma cultura superior, média e inferior, e isso é um indicativo da permanência em se distinguir o que é bom e o que é ruim em termos artísticos. A obra de arte é só para iniciados, porque, apenas eles, são capazes de entender a mensagem de seu autor⁴⁴. É coisa de gênio, e não de consumo ligeiro para seres humanos comuns, medíocres e massificados pela televisão. “A barbárie acabou por se apoderar da cultura. É a indústria do lazer, essa criação da época da técnica que reduz as obras do espírito a quinquilharias” (FINKIELKRAUT, 1988, p.158).

Para Finkielkraut, agora não é mais possível sermos sujeitos autônomos, esclarecidos, cultos, conscientes, criteriosos, inteligentes, já que somos devorados pelo leviatã pós-moderno: a televisão. Trata-se, como ele diz, de satisfazermos desejos imediatos e de divertimento pelo menor custo. Finkielkraut cita, no início de seu livro, a passagem de um filme de Godard, *Viver a vida* (1962), em que um filósofo, interpretado por Bruce Parain, dialoga com Naná (grafia em português), a protagonista do filme, interpretada por Anna Karina. Segundo Finkielkraut, o filósofo opõe a vida cotidiana à vida com o pensamento (superior). Essa relação é sempre problemática. Para um sem-número de pessoas, sobretudo no Ocidente, há diferença - e esta diferença é estabelecida pelo valor estético - entre uma obra e outra. Uma será chamada de arte, a outra não. Uma será exceção e a outra, regra. Um autor, e poderíamos incluir Godard nessa definição, tanto no sentido tradicional, o de estabelecer a linha divisória entre arte e cultura, digamos, quanto por respeitar, acima de tudo, uma sensibilidade, a sua, o que o afastaria do entendimento da crítica sobre a autoria, mas não dessa autoria em si, antes vive do que raciocina sua arte. A referência a esse diálogo é pertinente nesta tese porque

média, do meio, é designada também pela expressão *midcult*, que remete ao universo dos valores pequenos burgueses; e a cultura de massa é por ele chamada, pejorativamente, de *masscult*”.

⁴⁴ Autor, aqui, refere-se ao criador da obra. Este criador nem sempre a executa, como já se pensou a autoria. Ou seja, o autor desempenhando uma multiplicidade de ações, desde a criação do roteiro até a direção do filme, além de ser o protagonista.

apresenta a eterna gangorra do cineasta autoral, o de viver a vida com toda a carga trágico-dramática nietzschiana, aquele viver pulsional e louco, ligada (esta vida), também, à racionalidade do pensamento. Tanto a fala de Naná quanto à do filósofo (tradução nossa) parece nascer das inquietações pessoais do cineasta, que transfere para o filme, como para um divã, um fluxo de pensamento que diz respeito ao seu próprio ser. Nada mais apropriado para um cineasta autoral:

4.4.3.1 Jean-Luc Godard

Naná: - Você parece chateado.

Filósofo: - De jeito nenhum.

Naná: - O que você está fazendo?

Filósofo: - Estou lendo.

Naná: - Me pagaria um drinque?

Filósofo: - Se você quiser?

Naná: - Você vem com frequência aqui?

Filósofo: - Não. Hoje foi por acaso.

Naná: - Por que você está lendo?

Filósofo: - É o meu trabalho.

Naná: - É estranho. De repente, não sei o que dizer. Isso sempre acontece comigo. Sei o que quero dizer. Estou pensando sobre o tempo. É isso o que eu quero dizer. Mas, quando chega a hora de falar, eu não falo.

Filósofo: - Você leu “Os três mosqueteiros”?

Naná: - Não. Só vi o filme. Por quê?

Filósofo: - Porque nele havia um mosqueteiro chamado Porthos, que era alto, forte e um pouco tolo: nunca pensava na sua vida. Certa vez, ele tinha que colocar uma dinamite no celeiro para explodi-lo. Ele coloca a tal dinamite, acende o pavio e então sai correndo, lógico. Mas, de repente, se põe a pensar: como é possível colocar um pé antes do outro? Nesse momento, Porthos pára de correr, e não consegue mais sair do lugar. O celeiro acaba explodindo e cai em cima dele. No entanto, como ele era bastante forte, segura-o. Só que, depois de um dia ou dois, Porthos termina esmagado até a morte. Ou seja: na primeira vez que pensou, morreu.

Naná: - Por que você está me contando essa história?

Filósofo: - Por nenhuma razão em especial. Só por contar.

Naná: - Por que alguém tem sempre que falar. Muitas vezes, não se deveria falar, mas se ficar em silêncio. Por mais que alguém fale, menos as palavras significam.

Filósofo: - Talvez. Mas isso é possível?

Naná: - Eu não sei.

Filósofo: - Eu descobri que não conseguimos viver sem conversar.

Naná: - Eu gostaria de viver sem conversar.

Filósofo: - Sim, isso seria bom, claro! Mas isso jamais seria possível.

Naná: - Por quê? Palavras devem expressar apenas o que queremos dizer, mas elas nos traem!

Filósofo: - Mas nós as traímos, também. Devemos ser capazes, isto sim, de nos expressar.

Este é o ponto em que Godard, através do Filósofo, define um sentido autoral para o seu trabalho cinematográfico, o da expressão. É a expressão o foco de interesse do autor. Esse foco, é bom salientar, não é uma escolha mecânica, puramente racional. É um sentir com as vísceras. É o que chamamos “urgência da expressão”. Mesmo uma mente (só) racional, tomando o diálogo do filme como exemplo, não poderia viver sem conversar. A presença do outro, mais uma vez, cria a relação e, ao mesmo tempo, a individualidade, e não o individualismo. Não há escapatória. Godard nos mostra que falamos sem necessidade e que o falar sem necessidade é inerente ao ser. Estamos diante do trágico. Quer dizer, o homem trágico, por isso, não é nem otimista, nem catastrofista. O homem trágico, conforme Teixeira Coelho (1995, p.112), “procura sua harmonia possível dentro da multiplicidade inevitável”. Ainda conforme Teixeira Coelho, o homem trágico, como Godard e assim como Ruy Guerra, renunciou ao Bem e à Felicidade da cultura do século XIX. Outra característica do homem trágico, que parece ser o caso de Godard, representado tanto pela protagonista do filme, Naná, quanto pelo Filósofo (isto é: Godard dialogando com ele próprio), desistiu de ser sábio, e esta é a sua sabedoria. Teixeira Coelho diz que a harmonia está no lance (um lance de dados), e, desse lance, é que surge a construção do mundo, a mundivisão, a *poiesis* nietzschiana.

Nietzsche, e aqui abrimos parênteses, denuncia o socratismo da moral, da dialética e da ponderação como responsável pela morte da tragédia. É um sinal de, segundo ele próprio (2002, pp.20-21), “decadência, de lassidão, de esgotamento, de

anarquismo dissolvente dos instintos (...). Nietzsche propôs que a ciência fosse tomada pela ótica do artista, ao passo que a arte fosse tomada pela ótica da vida. São as inversões de que fala Godard no diálogo entre Naná (a vida) e o Filósofo (a ciência). O Filósofo procura simplificar, procura deixar de ser sábio (sem deixar de ser o “velho sábio” arquetipal). Naná, com sua simplicidade, procura dar um cunho reflexivo, filosófico à conversação. Temos, talvez, um exemplo da ciência se misturando à vida e da vida à ciência, como se não fossem, desde sempre, uma coisa só. O mito trágico, para Nietzsche, representa tudo quanto é vivo, mesmo o que há de pior e de horrível na sociedade (algo que Maffesoli considera “a parte do diabo”). Surge, assim, uma hipótese: não viria daí a alegria, a força e o excesso de vitalidade contra o que Nietzsche denomina “vontade de aniquilamento da doutrina cristã? Para a moral cristã, segundo Nietzsche, a vida é imoral, e devemos “abafá-la com a força do desprezo e da eterna negação, como indigna de ser desejada, como destituída de valor de ser vivida” (2002, pp.27-28). O homem dionisíaco nietzschiano considera uma pretensão endireitar o mundo. Dionisíaco é análogo, para Nietzsche, ao estado de embriaguez. As criações novas derivam, pois, dessa eterna balança entre estes dois instintos, o apolíneo e o dionisíaco. “A evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco” (NIETZSCHE, 2002, p.39). Vive-se na razão soberana e no trágico pós-moderno.

Logo, o título de Godard, *Viver a vida*, é emblemático: viver que tipo de vida? Uma vida, bebendo em Nietzsche, de caráter apolíneo ou dionisíaco? Conforme Nietzsche, são dois instintos que andam lado a lado, se desafiando mutuamente. Para ele, é essa guerra aberta entre estes dois espíritos, comungando-se na existência, que dão origem a novas criações. Significa dizer que não são só “imagens agradáveis e deliciosas o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, tudo isso se desenvolve aos olhos seus” (2002, p.41). Para Nietzsche, o sujeito egoísta jamais será um artista. O artista desenvolve uma “vontade aberta”, uma libertação na e pela aparência. É o que Maffesoli entende por ética da estética. Na estética pós-moderna, o conteúdo dá lugar para o continente. O conteúdo é fechado, hermético. O continente é amplo, herético: assim como a filosofia de Nietzsche: “(...) o mundo e a existência não podem ter justificação alguma, a não ser como fenômeno estético” (2002, p.184). Godard trabalha com um cinema que é, como já dissemos, referindo-se a ele mesmo, a impressão da expressão e a expressão da impressão. A impressão que o

Filósofo passa é a de que esteja chateado. Engano. Está, isto sim, sério. Por que as pessoas, perguntaria ele, não podem ser, apenas, sérias? Com essa simples observação, que marca o encontro de duas pessoas, e, mais do que duas pessoas, dois mundos, duas maneiras de vê-lo e de senti-lo, a vida adquire um sentido, pois é no jogo da aparência-imanência que vivemos.

Somos ou não o espelho do outro? Somos ou não um referente e a referência? É no encontro com outro - estranho - que Naná se encontra. Os encontros dela com outras pessoas, conhecidas ou amigas, não lhe causam tanto impacto quanto o encontro com um estranho, o Filósofo. Parece que, com um estranho, Naná consegue se ver e se conhecer melhor. Um estranho, e aqui buscamos outra relação, com as características de um velho sábio (arquetipal), pode servir de conselheiro. O trabalho do velho sábio, travestido de Filósofo, é ler (ou melhor, se cultivar, algo inerente ao trabalho, também, de um cineasta autoral, de um cineasta como Godard).

Filósofo: - Penso em alguém como Platão, que ainda pode ser entendido. Ele pode, e, no entanto, escreveu em grego há 2.500 anos. Ninguém conhecia sua língua. Pelo menos, não como hoje. Portanto, devemos ser capazes de nos expressar. E é preciso.

Naná: - Por que devemos nos expressar? Para entendermos uns aos outros?

Filósofo: - É preciso pensar. Para pensar, precisamos das palavras. Para nos comunicarmos, é preciso falar. É a vida.

Naná: - Sim, mas é difícilimo. Acho que a vida deveria ser mais fácil. A história dos três mosqueteiros é boa, mas também é terrível.

Filósofo: - É terrível, sim, mas se trata de um exemplo. Eu creio que só se aprende a falar bem quando se renuncia à vida por um tempo. Esse é o preço.

Naná: - Então, falar é mortal!

Filósofo: - Falar é quase uma ressurreição em relação à vida. Não sei se me explico direito, mas existe um tipo de ascese que impede uma pessoa de falar bem até que veja a vida com desinteresse.

Naná: - Portanto, não se pode viver a vida de todos os dias com... Eu não sei...

Filósofo: - Desinteresse. Sim, mas nos equilibramos. Por isso, passamos do silêncio para as palavras. Oscilamos entre os dois, porque esse é o movimento da vida. No dia-a-dia, alguém passa por uma vida que chamamos de superior, que é a vida com

o pensamento. Mas essa vida pressupõe que alguém tenha eliminado a vida demasiadamente cotidiana, demasiadamente banal.

A comunicação (cujo papel televisivo alcançou, talvez, seu auge), no trecho acima, é o problema filosófico para Godard. Mesmo há 2.500 anos, o filósofo grego ainda hoje é lido. As palavras deveriam servir para expressar um pensamento, o que, para Godard, seria o equivalente a uma cultura superior. Por outro lado, viver cotidianamente e rotineiramente seria a morte do pensamento. Godard procura, nesse diálogo, aproximar as duas formas de conhecimento, a do cotidiano, na figura de Naná, e a da intelectualidade, na figura do Filósofo. O tom assumido pelo Filósofo, coerente, aliás, com a idéia de cultura superior, é professoral. E essa característica, assumida com tom de naturalidade, assume ares de um sermão. Godard não consegue escapar da filosofia. Mesmo quando quer retratar alguém menos letrada, como Naná, suas perguntas têm fundamento e despertam interesse no Filósofo, que procura justificar a existência pela busca do equilíbrio. É disso que trata o Trajeto Antropológico, de Gilbert Durand: o de uma função equilibrante entre o que somos (o subjetivo) e o que temos (o objetivo). Outra questão não menos importante no diálogo acima - um painel do imaginário de Godard - é a de ver a vida com um desinteresse interessado, o que poderíamos traduzir por *des-apego*. *Des-apego*, aliás, que se traduz na postura do Filósofo. Ele não parece nem triste, nem entusiasmado com a conversa, nem otimista ou pessimista, muito menos catastrófico, mesmo que, como dissemos anteriormente, o diálogo lhe interesse. Poderíamos ver, nesse comportamento, uma sensibilidade trágica, no sentido de Teixeira Coelho, o de uma pessoa que renunciou à sabedoria e ao desejo de interferir na ordem das coisas.

Lembremos que, conforme Teixeira Coelho, o homem trágico procurar viver sua harmonia possível dentro de uma multiplicidade inevitável. Quer dizer, o jogo é mais interessante do que o resultado. Naná é, ao mesmo tempo, espectadora e protagonista de sua vida, como todos nós. Ela queria trabalhar no cinema, ser uma artista. Porém, a própria Naná parece indiferente a esse sonho, o que, nem ela, consegue, ou tem a intenção, de explicar o porquê. É dessa ambivalência entre o sonho e a materialidade que Godard vive a vida. Naná é uma personagem trágica. Ela não se apresenta com soluções prontas ou com um futuro traçado. Nascida em Flexburg, uma cidade do interior da França, Naná, aos 22 anos de idade, não procura um significado para a vida, mas o caminho. O trágico, ensina Maffesoli (2004, p.23), é uma tensão de elementos

heterogêneos e repousa, essencialmente, sobre uma lógica “contraditoria”, como a da anti-heroína Naná e como diria Nietzsche: “A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que se forjou um mundo ideal” (1995, p. 18).

Naná: - Então, pensar e falar é parecido?

Filósofo: - Acredito que sim. Platão já dizia: “Não se pode distinguir o pensamento das palavras que o expressam”. O pensamento só pode ser compreendido através das palavras.

Naná: - Portanto, ao falar corremos o risco de mentir.

Filósofo: - Sim, porque as mentiras também fazem parte da nossa existência. Há pouca diferença entre erros e mentiras. Eu não me refiro às mentiras simples como prometer ir a um encontro e não ir. Compreende? Uma mentira sutil é diferente de um erro. Às vezes, não encontramos a palavra certa, como você dizia há pouco. Você estava com medo de não encontrar a palavra certa. Essa é a explicação.

Naná: - Sim, mas como alguém pode ter certeza de ter encontrado a palavra certa?

Filósofo: - Deve trabalhar. É preciso esforço. Dizer o que é preciso de modo a não machucar, dizer o que tem de ser dito, fazer o que tem de ser feito, sem machucar ou ferir.

Naná: - Sim. Certa vez, me disseram: há verdade em tudo, até nos erros.

Filósofo: - É verdade. A França não presenciou isso no século XVII quando se acreditou que se poderia evitar tanto os erros quanto as mentiras e que se poderia viver sempre na verdade direta? Não foi possível, porque houve Kant, Hegel e a filosofia alemã para nos reconduzir à vida e nos fazer ver que precisamos passar pelos erros para chegarmos à verdade.

Naná: - Qual é a sua opinião sobre o amor?

Filósofo: - É preciso que o corpo se transforme no amor. A filosofia alemã nos mostrou que alguns pensam com a servidão e os erros. Devemos lidar com isso, não há dúvida.

Naná: - O amor não deveria ser a única verdade?

Filósofo: - Sim, mas seria preciso que o amor fosse verdadeiro. Ou você conhece alguém que tenha experimentado o amor? Não quando você tem 20 anos de idade. Nessa idade, você não sabe o que é o amor. Tudo o que sabemos são pequenos pedaços, e fazemos escolhas aleatórias. E se eu disser: eu amo isso. Mas, para ser

completo com o que se ama, é preciso maturidade, e a maturidade precisa ser procurada. Essa é a verdade da vida. Portanto, o amor é uma solução, desde que seja verdadeiro.

Mesmo amor que Godard sente pelo cinema. Godard ama o cinema. É desse amor que ele vive. Nessa relação, Godard procura a maturidade, seja por meio das palavras, seja por meio do silêncio: duas formas de agir que procuram comunicar uma verdade interior. Porém, não há como fazer concessões ao ato da criação. Um filme de Godard carrega um estigma: seu próprio nome. Godard ficou conhecido, como ele mesmo diz, como o cineasta modelo do (a)cinema (não-modelo), por isso é inimitável. Em *Viver a vida*, o cineasta franco-suíço apresenta o cotidiano de uma *prostituída* (no sentido de que Naná adota essa postura para sobreviver mais do que por profissão) pelo viés de uma imaginação poética. Não pretendemos conceituar o poético por se tratar, sempre, de uma aporia: toda vez que tentarmos conceituá-lo, o poético foge. O conceito não faz parte da natureza poética. Poderíamos propor uma leitura da poética godardiana em *Viver a vida* no momento em que ele procura, paradoxalmente, um fundo nas aparências através da narrativa cinematográfica. É pela imagem ao mesmo tempo icônica e simbólica que Godard se apresenta ao mundo e nos apresenta o mundo de Naná, mas, para ser fiel ao seu modo de proceder, essa imagem (tanto de um jeito quanto de outro) tem de ser (des)ordenada. *Viver a vida* é dividido em 12 blocos ou atos, que são, respectivamente: (1) *Um café. Naná quer deixar Paul. Um balcão*; (2) *A loja de discos. Dois mil francos. Naná segue sua vida*; (3) *A zeladora. Paul. A paixão de Joana D'Arc. Um jornalista*; (4) *A polícia. Interrogatório de Naná*; (5) *A alameda. O primeiro homem. O quarto*; (6) *Encontro com Yvette. Um bar do subúrbio. Raoul*; (7) *A carta. Ainda Raoul. Champs Elysées*; (8) *Tardes. Dinheiro. Antros. O prazer. Hotéis*; (9) *Um homem jovem. Luigi. Naná questiona se está feliz*; (10) *A calçada. Um cara. A felicidade não é engraçada*; (11) *Place Du Châtelet. Um desconhecido. Naná faz filosofia sem saber*; (12) *Ainda o jovem. O retrato oval. Raoul negocia Naná.*

4.5. Edgar Morin

Outro francês, Edgar Morin, prefere investir na complexidade estrita. É o patriarca da teoria segundo a qual somos *homo*, ao mesmo tempo, *sapiens*, *demens*, *ludens*, *mitologicus* e *poeticus*. Estas dimensões do humano estão interligadas, e é

precisamente esse aspecto que torna o pensamento complexo de Morin tão difícil de ser assimilado por quem pensa sob a lente da modernidade, a que vê tudo de forma fragmentada. Se nos dedicarmos a refletir demoradamente sobre a complexidade de Morin, veremos que ela não é tão simples como se imagina. Por exemplo: como entender que o universo é imperfeito, mas que essa imperfeição de que é feito também é a condição de sua existência? Com isso, Morin desmonta o saber prometico de avançar para corrigir, o que não deixa de ser a mesma crítica que faz Maffesoli à lógica do “dever-ser”. Em “Ciência com consciência”, Morin postula uma “razão aberta”. E critica o racionalismo: uma visão de mundo afirmando a concordância perfeita entre o racional (coerência) e a realidade do universo. Detenhamo-nos um pouco mais no trabalho de Morin. Ao escrever, no final dos anos 50, sobre cinema, Morin destacou a relação entre o cinema e o (homem) imaginário. Ele próprio fez um filme: *Cronique d'un été*, de 1962, em co-autoria com o etnólogo Jean Rouch, no auge da Nouvelle Vague francesa. Morin despertou outros teóricos para o fato de que existe uma aura (o que nos remete ao artigo de Walter Benjamin sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”) antes sentida do que conscientizada, em toda ação humana.

O cinema, como a cultura de massas, vive (sobre) o paradoxo de que a produção (industrial, capitalística, estatal) tem necessidade de, simultaneamente, excluir a criação (que é desvio, marginalidade, caos, desestandardização), mas também de a incluir (porque é invenção, inovação, originalidade, e porque toda obra tem necessidade de um mínimo de singularidade); e tudo se joga, humana, aleatória, estatística e culturalmente, no jogo criação/produção (MORIN, 1997, p.18).

Este aspecto fluido, o da sensibilidade, que não pode ser descrito pela linguagem, mas nem por isso negligenciável, pode ser o imaginário. Vive-se, no caso do cinema, uma projeção-identificação com aquilo que é visto na tela. Para Morin, isso é tão significativo que resolveu escrever mais tarde, em 1972, outro livro sobre cinema, desta vez sublinhando o aspecto mitológico das estrelas (“As estrelas - mito e sedução no cinema”). A tríade humano-biológico-cultural é inseparável no ser humano, diz Morin (pois ela carregaria nossos afetos, nossas pulsões e nossa racionalidade). Trata-se de um todo cujas partes até poderiam ser distintas, mas nunca isoladas entre si. Morin fez questão de organizar seu pensamento metodologicamente. Os seis livros dessa fase, que se estendeu por vários anos e que foi concluída depois da virada do milênio com a publicação de “O método 6 – ética”, apresentam como que uma unidade múltipla (*unitas multiplex*) da sua tese. A idéia central do último trabalho na linha das

metodologias é a de que a ética não pode escapar dos problemas da complexidade, e o conhecimento complexo se tornou vital na sociedade contemporânea. É preciso praticar a complexidade, e essa prática começa no indivíduo (o que, para Maffesoli, poderia ser melhor designado pela palavra pessoa, por causa da relação, etimologicamente falando, de *persona*-máscara-pessoa e, conseqüentemente, com o papel que desempenhamos e que varia conforme as circunstâncias). Dá para aceitar, por exemplo, o sentimentalismo familiar dos chefões da máfia? Como compreender a intimidade entre Truman Capote e os assassinos de uma família no Kansas, entre o final dos anos 50 e início dos 60?

Para Morin, compreender um assassino, como no exemplo anterior, não significa compactuar com ele. É o que ele chama de “moralina”, isto é, o julgamento com base em critérios exteriores ou superficiais de moralidade. Morin defende uma ética da compreensão, e, nesse ponto, o imaginário tem um papel de destaque, pois, nele, o julgamento não tem qualquer valor. A exemplo de Maffesoli e Durand, que criticam o saber endurecido, Morin afirma: “O mundo dos intelectuais, que deveria ser o mais compreensivo, é o mais gangrenado pela hipertrofia do ego, pela necessidade de reconhecimento e de glória (2005, pp.111-112). Portanto, poderíamos nos arriscar a repetir a fórmula de Morin para falar de imaginário: como aprender a compreender ou como compreender a compreensão? E é em torno do imaginário que gira o pensamento de Morin. Para ele, não se pode isolar a pessoa do seu universo. Tudo o que vivemos faz parte de um holograma, por vezes feliz, por vezes triste; por vezes dramático, por vezes trágico. Não se pode, de acordo com ele, pensar a estrutura civilizacional em termos binários, caso contrário estaríamos excluindo o terceiro elemento, que é, para Morin, a relação que associa o par binário. Por isso, para Morin, a pessoa se enquadraria em uma “lógica de antagonismos”, a da ordem e a da desordem. O trabalho de Morin é referência não só na área da comunicação. Devido aos estudos da complexidade, Morin é referência em outros campos do saber, sobretudo na educação, um tema que tem merecido grande esforço intelectual do autor de “Ciência com consciência”. Morin, enfim, postula uma reforma do pensamento por meio de uma ética de si para si.

4.6 Guy Debord

Guy Debord, teórico que ao questionar a sociedade massificada se insere como um dos pré-pós-modernos, não é menos incisivo que Morin: lamenta, lamentava e lamentou a espetacularização da sociedade. O que ele entendia por isso? O fato de “o

espetáculo ser um instrumento para justificar uma sociedade injustificada” (tese 194), o fato de “o espetáculo se apresentar como uma enorme positividade” (tese 12), o fato de “o espetáculo não ser um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (tese 4). Se na pós-modernidade não existiria mais representação, para Debord ela ainda existiria (algo que se coloque no lugar de outro lugar). Na sociedade do espetáculo dele, deixamos de ser protagonistas e nos tornamos atores coadjuvantes. Para Debord, a saída é a crítica, nem que seja para, por meio de uma tela escura, afirmar: o cinema está morto. Oscilando entre o marxismo e o anarquismo, Debord opina, enfim, que o espetáculo justifica o injustificável, e que seria necessário um retorno à autenticidade com a ajuda da crítica (tese 204). Termos como autenticidade e crítica, na pós-modernidade, sofreram uma transformação. Debord lamenta a progressão da sociedade rumo ao espetáculo, cujo valor de autenticidade teria perdido o sentido. Para ele, pensar que o espetáculo também apresenta alguma espécie de autenticidade, nem que seja a sua mesma, é impensável. Todo pensamento crítico julga conhecer (ou alcançar, melhor dizendo) o que se esconderia por trás de duas coisas, a superfície e a aparência. Só não espera que uma e outra sejam nada mais do que aquilo que elas próprias *são*, sem nada a esconder.

Ruy Guerra - e o artista autoral - tem algo em comum com os “situacionistas”. O Situacionismo procurava “criar situações de exceção”, da mesma forma, acreditamos, que o cinema “autorista”. Convém destacar, porém, que esse “criar” é sempre de forma não-arbitrária. A autoria, se comparada ao movimento situacionista, “a última vanguarda do Ocidente”, de acordo com o professor da Universidade de Columbia (EUA), Sylvère Lotringer⁴⁵, é semelhante ao *aïon* que inspirou aquele movimento, aquilo que é “singular”. Isso significa, de acordo com o professor, uma continuidade no presente, diferentemente do espírito da sociedade de consumo que, sob a perspectiva “situacionista”, imobiliza o tempo através da repetição consumista. Em outras palavras, diz Lotringer, o que os “situacionistas” propunham era “salvar a subjetividade da circulação dos signos do consumo”. Talvez seja o mesmo que o cinema autoral, com a ressalva de que este “salvar” é uma possibilidade a-política, “entranhável”, retomando a expressão de Peñuela. Os diretores autorais, da mesma forma que os “situacionistas”, não seriam - e aqui utilizamos Lotringer - “filhos perdidos” da Arte? Conforme ele, os “situacionistas” achavam que os artistas teriam de parar de fazer Arte *na e para a*

⁴⁵ Seminário Pós-Modernidade, Pós-Estruturalismo e Teoria Francesa, dias 29 de outubro e 3, 7 e 10 de novembro de 2008, na PUCRS.

sociedade neocapitalista, caso contrário fariam parte dessa mesma sociedade que eles condenavam. Lotringer diz que, para Baudrillard, o que existe hoje é produção de signos, apenas. Ou seja, o mercado da arte substituiu a arte, na opinião dos “situacionistas”. Ainda conforme Baudrillard (lembra Lotringer), a sociedade desenvolve uma trocabilidade cada vez mais desenvolvida, e, para os “situacionistas”, a arte também fazia parte dessa troca, aniquilando vanguardas. Os situacionistas anunciam o fim da subjetividade nos sistemas de controle social e se consideram os últimos sobreviventes da sociedade do espetáculo (Debord). Querem recriar a sociedade destruindo os valores emergentes, que causam isolamento e passividade. É preciso, por isso, criar “situações de exceção” através do espaço urbano.

4.7 Gilles Lipovetsky

Fica a pergunta: é possível vivermos num outro mundo que não este? O que é autenticidade? Este mundo, na opinião de Gilles Lipovetsky, é individualista, e o indivíduo se apóia na visão de mercado e de eficiência técnica. Se antes a modernidade era limitada, hoje ela é consumada. Vive-se na hipermodernidade. Lipovetsky observa vários graus de modernidade (primeira, de segundo e terceiro tipos e até uma terceira etapa de modernidade). O aporte é linear, porque ele imagina um futurismo moderno em contraposição ao presenteísmo contemporâneo maffesoliano. É contra Maffesoli, aliás, que Lipovetsky situa a crítica do *carpe diem*, o viver o presente com o máximo de possibilidades que ele oferece, aqui e agora. Para Lipovetsky, predomina um presente “dividido, apreensivo e assombrado pelo vírus e pelos estragos da passagem do tempo” (2006, p.74). Lipovetsky denuncia uma moral *à la carte*. De novo, como em outros pensadores, há uma idéia do paradoxo subjacente à filosofia de Lipovetsky: o hiper hoje é o pós de ontem. Conforme Lipovetsky, em palestra proferida no auditório da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da PUCRS, dia 8 de dezembro de 2006, é só a partir dos anos 1970 que se impõe a idéia de pós-modernidade, e essa idéia significa duas coisas: a falência dos grandes projetos revolucionários, o das grandes ideologias e o das utopias, características da modernidade desde o século XVIII (para nossa tese poderíamos fazer uma analogia com o desaparecimento de vanguardas artísticas). Em segundo lugar, significa o impulso de uma cultura individualista (ao contrário do que pensa Maffesoli), centrada no presente da moda, do lazer e da conservação.

Na opinião de Lipovetsky, esta lógica se acentua desde os anos 1980, exemplificando com o advento da tecnologia digital. “Aumenta o tempo de urgência”, afirma ele. A lógica presenteísta de Lipovetsky, que não é a mesma de Maffesoli, teria entusiasmado uma geração inteira, gerando o individualismo pós-moderno. Nasce, de acordo com ele, uma nova sociedade, mais aberta, mais livre e mais hedonista. Maffesoli também usa o hedonismo cotidiano para caracterizar a pós-modernidade, mas não se pode vincular a tese de Maffesoli à de Lipovetsky. O eixo de um é o tribalismo (Maffesoli), enquanto o de outro (Lipovetsky) é justamente o contrário: o individualismo. Mas, conforme Lipovetsky, a expressão é ambígua e vaga. Fala-se de um desaparecimento da modernidade, o que, para ele, é errôneo: “Não estamos vivendo o fim da modernidade, mas da exacerbação dela, elevada à potência superlativa. Logo, não estamos na era ‘pós’, mas ‘hiper’”. É o hipercapitalismo, o hipermercado, a hipermissão. Lipovetsky pergunta: o que não é hiper? Na opinião de Lipovetsky, a tendência é levar as coisas ao extremo, ultrapassando os limites, vivendo de excesso e excrescência (exemplificada pela internet). A lógica do extremo é a do doping, no esporte, a dos *serial killers*, a da obesidade, a das compulsões, a das depressões, a das dependências (químicas, sobretudo). Perdeu-se, também, uma finalidade. Para Lipovetsky, vivemos uma época de contra-valores. O que se acreditava correto antes já não valeria mais hoje (pelo menos como parâmetro).

Vive-se uma *ultramodernidade*: o Estado recua diante do mercado, a religião e a família se privatizam. A tecnologia, e não mais os movimentos políticos, é a verdadeira revolução. Apesar de não haver um contra-modelo global (com exceção, talvez, de George Bush), vivemos em torno de tensões e contradições, segundo Lipovetsky. Ele exemplifica com o desemprego, a desigualdade social e a precarização dos serviços. “O modelo pós-moderno coincidiu com um modelo presenteísta otimista, através da liberação dos corpos, dos casais e da sexualidade. Isso provocou uma euforia na sociedade”, disse ele. Por outro lado (e o raciocínio de Lipovetsky tem sempre a tendência de estimular o paradoxo), também temos medo do futuro. Logo, de acordo com ele, “assiste-se no reino presenteísta a reivindicação do passado, que se manifesta em frenesi pelo patrimônio e por datas comemorativas”. Apenas a título de exemplo, o Rio Grande do Sul, até hoje, comemora a Semana Farroupilha, para lembrar o período em que o estado gaúcho proclamara sua independência do Brasil. Comemora-se uma guerra perdida, o que não deixa de ser um paradoxo, bem ao gosto de Lipovetsky. Ele exemplifica, ainda, com a reafirmação das práticas religiosas, a demanda identitária, o

culto às raízes, além das minorias que querem ser reconhecidas como formadoras da sociedade. “Tudo isso mostra a complexidade de uma sociedade não só fechada no presente, mas que tenta, ao mesmo tempo, buscar sua fonte no passado.” O amanhã não será melhor ou pior do que é hoje, segundo Lipovetsky, e sim o que nós faremos dele.

4.8 Paul Virilio

Paul Virilio não é menos catastrofista. Ideólogo da velocidade (dromologia), Virilio acredita que toda invenção traz consigo o dano contrário. Ou seja, o navio naufraga e o avião cai. Portanto, tudo é descartável. Também iluminista, a exemplo de Finkielkraut e de Pierre Lévy em relação ao virtual, Virilio considera o ideal de transparência da comunicação inalcançável. Não é por meio da velocidade, seja ela qual for, que se encontra a solução dos problemas, sejam eles quais forem. O pessimismo (apesar de não querer anunciar o pior, e sim as conseqüências possíveis de um sistema único das relações técnicas) de Virilio pode ser considerado realista? O que dizer da grande quantidade de pessoas cujo ritmo de vida é o equivalente a 78 rotações por minuto dos antigos elepês? Mesmo o francês, que tem acesso à tecnologia de ponta, “demora” para responder e-mails e ainda utiliza um sistema antigo - para não dizer arcaico - informatizado, o Minitel. Como preencher um simples formulário padrão em papel se não pudermos ou quisermos utilizar a escrita manual? Pelo computador? Até que ponto a sociedade se transforma com a velocidade? A velocidade de um navio na época dos grandes descobrimentos não seria análoga à de um avião na atualidade? O incremento da tecnologia digital não tem incentivado a volta de exercícios estéticos com *pin-holes*? O grande número de filmes de ação não estaria provocando um grande número de comédias românticas? A tecnologia, portanto, por si só, não traria uma revolução na nossa forma de pensar ou agir, apenas atomiza a estrutura mítica da narrativa.

Em outros termos, conforme diz Carlos Gerbase, “os impactos das tecnologias digitais sobre o cinema não trouxeram mudanças *substanciais* nas formas narrativas, desde o seu nascimento até os nossos dias” (2003, p.163). Para Gerbase, a tecnologia é uma parte da nossa cultura, e ainda é cedo para saber se a contribuição que ela traz eliminaria o sujeito humano e os tradicionais processos produtivos em troca de uma mentalidade maquínica e homogeneizadora, hipóteses, respectivamente, de Heidegger e Baudrillard. Portanto, a velocidade sempre irá se chocar com o seu contrário ou com a

sua neutralização. O imaginário é imprevisível. Como querer que não se “acelere” (e é bom deixar essa palavra entre muitas aspas) a fabricação de artefatos só pelo fato de eles, possivelmente, gerarem uma possível catástrofe? Resultado dessa aceleração é o virtual. Qual é a importância dele? O que isso quer dizer e até que ponto nos afeta? A técnica, na opinião de Virilio, cria o mundo dos detentores dessa tecnologia e daqueles que desejam alcançá-la. Não é pela velocidade que alcançaríamos a solução de nossos problemas, de acordo com Virilio. O perigo é destruir a pluralidade. Se tudo é único, não existe o plural. É uma lógica de gueto, conforme Juremir Machado da Silva, analisando a tese de Virilio. Para o coordenador do PPGCOM, Virilio anuncia ou denuncia a ilusão de comunidade e, no processo democrático, a sociedade deixará de ser plural. O poder é dos que têm mobilidade, conforme Virilio. De acordo com Juremir Machado da Silva, “mais do que um apocalíptico, Virilio é um nostálgico esperando pela presença de um ser criador - e não das obras de arte” (comentário em aula).

O pessimismo de Virilio é realista? Ou melhor: poderíamos chamá-lo de pessimista se considerarmos otimista o alerta que ele faz a respeito da técnica, o de que quando se inventou o navio, por exemplo, também se inventou o naufrágio? Conforme Juremir Machado da Silva, Virilio pensa um pouco como Baudrillard, o de que o ideal da comunicação é inalcançável e o de que a velocidade não é suficiente para solucionar problemas, porque tudo, para Virilio, inclusive nossos ídolos, são descartáveis. Virilio teoriza sobre a velocidade. Para ele, as tecnologias produzem efeitos de aceleração. Mas com que conseqüências? “Há um fundo inquietante na análise de Virilio: um iluminista em oposição à sociedade de consumo”, de acordo com Machado da Silva (no comentário em aula). O mesmo Machado da Silva recorda um poema de T. S. Elliot que se aplica à filosofia de Virilio: “Em meu princípio está meu fim”. O perigo de nossa época é, com a tecnologia, destruir a pluralidade. Virilio, conforme Machado da Silva, não anuncia o pior, mas o que pode se tornar a sociedade no momento em que valoriza um sistema único de relações técnicas. Em outros termos, quando o mundo se interliga, a queda pode ser total, como aconteceu no *bug* do milênio ou acontece, frequentemente, com a queda nas bolsas de valores. “Quando falo do pior, significa que existe o risco” (VIRILIO, 2001, p.9). Conforme Virilio, sua “teoria do acidente” significa “que uma técnica existe não apenas pela *monstração* - a publicidade, a propaganda, a promoção -, mas também pela *demonstração*, ou seja, pelo fracasso, pela derrota, pelo acidente” (*Ibidem*, p.10). O acidente é o limite da técnica.

4.9 Pierre Lévy

A criação não seria, conforme Pierre Lévy, a de uma “inteligência coletiva”? A expansão imaginada por Lévy extrapola, e muito, a virtualidade de um simples artefato, o computador. Inserido em uma perspectiva iluminista (no sentido de esclarecer as consciências) e progressista (o futuro nos sorri), ele acredita em uma meta-evolução. O virtual, dessa forma, seria este não-lugar, um território não-palpável no qual as pessoas seriam cooperativas, e não competitivas. Haverá uma inteligência em rede. Portanto, não seríamos mais autores de nossos atos? Pensaríamos todos da mesma forma? Não há como prever. A “inteligência coletiva” de Pierre Lévy se trata *não* de uma metáfora, e sim de uma realidade. Como seríamos os autores das nossas obras se vivêssemos coletivamente? Mesmo que a filosofia pós-estruturalista tenha relativizado a noção de sujeito, ainda assim temos uma parte individualista que é a nossa maneira de ser e de pensar. O pensamento de Lévy, porém, é tecnicista, porque, é só através dela, a técnica, que seremos livres. Lévy acredita na libertação por meio da técnica. Ou, em outros termos, só a técnica liberta, e isso extrapola a noção de pós-modernidade. “Cada ser humano poderia, deveria ser respeitado como um artista ou um pesquisador na república dos espíritos” (LÉVY, 1996, p.120). Para Lévy, o virtual não se opõe ao real, mas é uma extensão dele. É um território não-palpável, onde a cooperação sobrepuja a competição por meio de uma inteligência em rede. Lévy nos faz pensar na ambivalência da tecnologia: se, por um lado, facilita a vida (por vários meios, desde o deslocamento aéreo, por exemplo, até os contatos via e-mail), por outro, pode afastar o homem de si.

Porém, não é o que acha Lévy. Ele considera a idéia de “inteligência coletiva”, pelo contrário, uma busca da hominização. O que está acontecendo na atualidade, segundo Lévy, é um processo de transformação social, através da virtualidade, definida como “o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer” (LÉVY, 2005, p.16). Se, para ele, cada forma de vida inventa o seu mundo, até expandi-lo, a invenção tecnológica não tem limites. No entanto, caberia aos intelectuais, e é este o papel que Lévy atribui para si, estudar os sistemas simbólicos e aperfeiçoá-los. De acordo com Lévy, um dos principais desafios dos intelectuais no século XXI é encontrar os meios mais eficazes de exploração de uma “inteligência coletiva”, que ele chamou, considerando um novo problema, de “inteligência possível” (2007, p.13). Porém, um intelectual, hoje, não teria a mesma característica que antes, a de uma categoria especial de pensadores e de

escritores, mas a de uma dimensão universal de toda a cultura. Desde o desenvolvimento da mídia, Lévy observa uma transformação no perfil do intelectual, anteriormente líderes de movimentos revolucionários e de assuntos polêmicos: “A voz dos intelectuais parece, cada vez mais, difícil se fazer ouvir e, talvez, cada vez menos necessária com a maré crescente de jornalistas, de *blogueiros* e de comunicadores, em todos os gêneros” (2007, p.14). A análise de Lévy não faria sentido, também, em relação ao artista autoral clássico? Assim como estariam desaparecendo os intelectuais natos, o mesmo aconteceria com o cineasta autoral, ultrapassado por técnicos especializados a serviço, como diz Lévy, de uma economia da informação (que poderíamos substituir por uma economia cinematográfica).

Lévy retoma a origem de “intelecto”, que remete ao conceito aristotélico “nós” e que distingue a espécie humana das outras espécies animais. Para o autor de “O que é o virtual?”, portanto, aceitar a pluralidade do intelecto como sendo o “nós”, e não o “eu”, significa pensar na função do intelecto como universalidade, e não pela distinção do intelectual por sua inteligência. “Generalizando, da forma como eu estou fazendo aqui, todos os seres humanos são igualmente inteligentes, ou seja, todos têm uma mesma participação no intelecto, já que é essa participação que define o fato de pertencer a uma mesma espécie” (LÉVY, 2007, p.15). Com essa afirmação, Lévy dilui a noção antiga de autor, semelhante às características do intelectual clássico apontadas por ele. Isso porque, segundo Lévy, os símbolos das operações intelectuais não se reduzem ao tratamento de uma codificação específica, geralmente de caráter lingüístico, mas se ampliam como objetos de operações que também podem ser musicais, icônicas, coreográficas, matemáticas, culinárias, ou sexuais, inclusive. De modo mais específico, Lévy afirma que o papel do intelectual na sociedade pós-moderna seria o de manter as canalizações abstratas do fluxo simbólico (letras, imagens, ideogramas, gráficos, classificações, contabilidades, gramáticas, leituras). Segundo Lévy, o intelectual, ainda, trabalharia, isto sim, pelo aumento das possibilidades da *inteligência coletiva* de sua cultura, “focalizando, de preferência, os sistemas gerais de codificação e de tratamento simbólico da informação”, porque esse trabalho, enfim, “define as operações possíveis da cognição propriamente humana” (*Ibidem*, p.18). Dessa forma, o pensamento de Pierre Lévy tem uma conotação iluminista, por causa de uma utopia de globalização cibernética capaz de, além disso, tornar o mundo melhor e mais solidário, o que, para alguns críticos dele, como Teixeira Coelho, é, para dizer o mínimo, ingênuo.

4.10 Gianni Vattimo

Mais preocupado com o fim da modernidade, o filósofo italiano Gianni Vattimo, professor, desde 1964, da Universidade de Turim, recorre a Heidegger e Nietzsche para dar sentido às teorizações pós-modernas. Especificamente, a relação da problemática do eterno retorno, em Nietzsche, e do ultrapassamento da metafísica, em Heidegger. Para Vattimo, o adeus à verdade é uma maneira de pensar a metamorfose na cultura contemporânea, onde os horizontes nunca estariam totalmente fechados. Mas, lembrando o estudo dos paradigmas proposto por Thomas Kuhn, em “A estrutura das revoluções científicas”, questiona: “Onde estão os horizontes?”. No clássico “O fim da modernidade”, o filósofo italiano procura pontos comuns entre Nietzsche e Heidegger, como a consideração de que a modernidade se caracterizaria pela idéia da história do pensamento em termos de iluminação progressiva e retorno às origens. O novo, portanto, teria um valor mediado pela reapropriação do fundamento. Para Vattimo, o “pós” de “pós-moderno”, baseado em Nietzsche e Heidegger, seria, isto sim, uma despedida, e não uma superação crítica, já que Nietzsche e Heidegger não poderiam utilizar o mesmo recurso - a crítica - da modernidade para descaracterizá-la. Logo, o raciocínio de Vattimo desconstrói uma noção difundida sobre a pós-modernidade, a de considerá-la um momento posterior da modernidade. Se fosse assim, Vattimo teria de aceitar a idéia de história, de progresso e de superação, o que não parece ser o caso.

Vattimo observa a dificuldade, mesmo considerando-a formalista, em identificar alguma mudança autêntica na forma de pensar ocidental. Porém, se o pós-moderno for uma dissolução, e não uma novidade ou uma etapa posterior da modernidade, as coisas mudam. Entra em cena a noção de catastrofismo, na qual o progresso já não assegura um futuro promissor e redentor, mas sim a rotina, por causa de uma disposição do ser humano em transformar a natureza através do aparato tecnológico e garantir resultados: um novo sempre igual. O mundo técnico seria não-histórico, conforme a leitura que Vattimo faz de Heidegger, rompendo-se a idéia de unidade da pretensa história universal no curso dos acontecimentos. Vattimo lembra que, a partir de Gutenberg, tornou-se possível, para o homem moderno, viver sua história de forma linear e progressiva, mas que, na Idade da Televisão (ou Idade da Internet), se tornou humanamente impossível devido à globalização dos centros de história. Tudo é simultâneo. Estaríamos vivendo, então, uma crise dos valores humanos? Por que insistir na valorização da arte como produto humano e não como resultado técnico? Primeiro,

porque todo e qualquer equipamento é criação do homem. Ele é o autor da máquina. Segundo, porque toda a humanidade do ser, para melhor ou pior, ainda está presente nele. E, terceiro, para não sermos também engolfados pelo pensamento cartesiano e estruturalista que desconecta a imaginação da sua origem.

O conceito de verdade, no pensamento pós-moderno, adquire novo significado. Para Vattimo, é um adeus contra as estruturas fixas. Se colocarmos o acento em termos de sociedade e, mais especificamente ainda, no sentido que adquire para o artista no século XXI, hoje em comunhão com o Outro, com a Alteridade, poderíamos ver nisso um ambiente propício para o cineasta autoral. Ora, se este cineasta, por si só, já se afastara de um estruturalismo cinematográfico, como o da indústria e sua demarcação de território (ou regras), este é o momento mais propício para a criação autoral, o de um tempo em que o particular se torna universal e que, para ser universal, é preciso expressar a sua aldeia, a sua tribo (dando uma conotação mais maffesoliana para a discussão). A justificativa prometeica, a de um futuro promissor no amanhã, não se justifica mais. Agora, na pós-modernidade, o cineasta autoral que antes se valia de uma justificativa como processo de criação, já não necessita de um subterfúgio. Hoje, ele é ainda mais livre, mas pode se sentir cobrado justamente por ter essa liberdade. Vattimo nos faz pensar, justamente, sobre o modo de uma sociedade ser na contemporaneidade. O que é a verdade? A essência, hoje em dia, tem alguma importância? O modelo de sociedade e das grandes explicações, em tempos pós-modernos, ainda faz sentido? Não estaríamos nos afastando de um modelo que deu mostras de saturação? Se assim fosse, como e de que forma preencher esse vazio? Vattimo se insurge contra a “verdade positiva”, porque a considera uma forma de violência ao sufocar o “pensamento libertário”, aquele de que fala Maffesoli e que é um dos seus cinco pressupostos de uma Sociologia Compreensiva. Para Vattimo, “abandonar a idéia de verdade é abandonar a idéia de violência, a possibilidade de violência, ou seja, significa reduzir a possibilidade de violência (2006, p.89).

4.11 Michel Maffesoli

A sensibilidade autoral cinematográfica está ligada ao que Maffesoli entende por pós-modernidade. Este assunto também é motivo de reflexão por parte de outros teóricos, como a canadense Linda Hutcheon. Para Hutcheon (1991, p.15), “as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria

possibilidade de sua produção e de seu sentido”. Tomamos a palavra ideologia, porém, como imaginário. Ideologia, e aqui concordamos com Maffesoli, carrega uma aura demasiadamente política, que, na pós-modernidade, tem sido questionada - e, para muitos, superada - como o valor universal de uma sociedade. Esta, hoje em dia, é arranjada de muitas outras formas que não só a de natureza contratual, como prevalece na mentalidade de uma política de Estado. Parênteses: o professor Roberto Ramos acredita em uma abordagem teórico-ideológica que supera uma visão estreita e linear do contexto histórico. Aposta na reflexão ideológica de cunho não-racionalizante, mas subjetiva, e que podemos exemplificar com seu livro intitulado “O âncora e o neoliberalismo: a privatização do sentido”, em co-autoria com Osvaldo Biz, e “Futebol: ideologia do poder”. Maffesoli, além disso, aposta na visão poética dos artistas - antes dos teóricos - para a compreensão da vida que pulsa no cotidiano. Para tanto, apóia-se em Nietzsche, que mostrou, no momento do individualismo moderno, como isso (um modo demasiado cartesiano da realidade) estava corroído por dentro (Teoria da Suspeita).

Nietzsche foi quem inspirou Maffesoli. Duas de suas concepções mais autorais são as idéias de pessoa e de tribo. Maffesoli contrapõe pessoa e indivíduo. Se este foi estruturado no período da modernidade, aquela emerge em um novo contexto, o da *confluência* entre um mundo marcado pelo racionalismo progressista, nos dois séculos anteriores, e um, agora, universo holístico, orientado pela urgência (e emergência) de uma visão ecológica do planeta (Gaia), de uma troca entre a estética nascida na relação entre o “eu” e o outro. “A existência do mundo não se pode justificar senão como fenômeno estético”, avalia Nietzsche (2002, p.26). Toda essa nova configuração social também afetou e afeta o cineasta autoral. O ambiente, que sempre fez parte do processo de criação para ele, já não é o mesmo. Outro, portanto, será o cineasta. A idéia de *não-racional* (o que não quer dizer *irracional*) também passa por Nietzsche. As atitudes coletivas, envolvendo principalmente jovens, seriam exemplares dessa natureza não-racional, pois carregariam uma lógica interna, diz Maffesoli. Segundo ele, haveria uma razão própria daquele grupo para agir desta ou daquela forma, o que remete à compreensão de um além ou um aquém da lei. O não-racional, para Maffesoli, estaria inserido no campo das paixões, das emoções e dos afetos; idéia ligada, também, ao ponto anterior, o das tribos, e a uma terceira reflexão relacionada ao pensamento nietzschiano, a da concepção trágica da existência. Para Nietzsche, o mito trágico é a representação de um mundo vivido “cruento” e “fatal”. De tudo o que é vivo.

Donde viria, então, a tragédia? “Talvez mesmo da alegria, da força, da saúde exuberante, do excesso de vitalidade” (NIETZSCHE, 2002, p.24). É dessa forma que consideramos uma sensibilidade autoral, ou seja, reunindo o que há de complexo na existência e no fazer artístico. Ainda é em Nietzsche que Maffesoli se baseia para mostrar (e não *demonstrar*) a distinção entre o dramático e o trágico. No drama, há sempre uma ação para ser resolvida, característica da concepção judaico-cristã, encontrada, por exemplo, no marxismo. O tema é desenvolvido em “A parte do diabo - Resumo da subversão pós-moderna”. Dramático também é o político, que hoje, na opinião de Maffesoli, se encontra transfigurado. E o instrumento lógico do drama é a dialética (tese, antítese e síntese). Em outras palavras, o drama é o modo de pensar oficial. Todo o resto é trágico, o que Maffesoli denominou *instante eterno* (título de um de seus livros). Nietzsche (*Ibidem*, pp.20-21) explica a questão ao acusar o “socratismo da moral, da dialética, da ponderação e da serenidade do homem” como sendo a causa da morte da tragédia e, portanto, do vitalismo (que, nesta tese, traduzimos por autoria). Este resto pode ser a consciência da morte, pois não haveria mais um além, e sim um viver a morte todos os dias (homeopatização da existência, diz Maffesoli). Em *Dias de Nietzsche em Turim* (2002), Bressane exhibe, já no final da película, o que seriam as últimas imagens em vida do pensador alemão.

Seria exagero ver na homenagem de Bressane a Nietzsche uma valorização da concepção trágica da existência? Bressane é brasileiro, e é aqui que o trágico anda junto com a festa, o que faz com que Maffesoli pense no Brasil como um laboratório da pós-modernidade. Ele observa que os países mais festivos são, também, os mais trágicos. Para ele, o acúmulo de corpos conforta a coletividade. Parece que Dioniso (ou Dionísio, que também é Baco) preside o país. Nietzsche, pois, é o grande pensador trágico. No autorismo sensível pós-moderno, a idéia do trágico nietzschiano adquire sentido porque inclui uma experiência enclausurada durante a modernidade, como, por exemplo, a estética do orgasmo maffesoliano. Segundo Maffesoli, o corpo social é impregnado por um sexo difuso (vive-se, diz ele, na orgia: etimologicamente falando, um *compartilhar emoções*. Esse é, aliás, o sentido que ele dá para *estética*); quer dizer, um *laissez-faire* antes comportamental do que princípio de teoria econômica, não só produtivista como o da mentalidade burguesa. Durante o período “moderno”, prevaleciam os termos assepsia, emancipação (do mal e da desordem), unidade, indivíduo, dominação, poder, progresso, moralismo, verdade, risco zero, racionalismo, ascetismo, utilidade, indivisibilidade, autonomia e lógica. Na pós-modernidade, temos a ambivalência, a

ambigüidade, a imperfeição, o tremor, a sedução, o duplo, a sombra, o holismo, a pessoa, o onírico, a complexidade. Não há, porém, uma oposição clara entre os termos⁴⁶. As duas listas, aparentemente contrárias entre si, têm um caráter apenas didático-ilustrativo.

4.11.1 *Vitalismo nietzschiano*

Com Nietzsche, ainda, Maffesoli descobre os aspectos vitalista e mágico do homem banal. Remetendo ao campo cinematográfico, poderíamos ter a mesma percepção na obra de Ruy Guerra. O trágico, que remete ao presente (*carpe diem*), sustenta o pensamento maffesoliano, e inspira um cinema autoral (pós-)Retomada de alguns cineastas brasileiros. Oriundo do Cinema Novo, Ruy Guerra dá importância à *sentido* proveniente antes de um *sentir* do que de um *significado*. Um diretor com características autorais não mais se enclausura em um “eu” homogêneo, mas procura, antes, uma empatia com o universo coletivo em que ele, artista e ainda autor, está inserido, particular e coletivamente falando. Para Nietzsche, “(...) o indivíduo que quer e persegue os seus desígnios egoístas não pode ser considerado senão adversário da arte, e, de maneira nenhuma, artista” (*Ibidem*, p.65). Não querendo dar um *status* conceitual ao termo, Maffesoli caracterizou pós-modernidade como uma sensibilidade alternativa aos valores sustentados pela lógica de cunho racionalista⁴⁷. Isso significa dizer que, na atualidade, já é possível observar aspectos como as emoções, os sentimentos e as intuições de um artista na representação de um imaginário. E é esse o objetivo desta tese, ou seja: observar as idéias obsessivas ou recorrentes - sob o ponto de vista do imaginário que se situa na linhagem de Gaston Bachelard, Durand e Maffesoli - de Ruy Guerra, cineasta que filmou tanto no contexto da ditadura quanto no da pós-modernidade (dois períodos distintos).

De acordo com John Tagg, foi o cinema que, por causa da socialização da indústria, acabou produzindo, também, a socialização do sujeito-criador. Ou seja, a aquisição de material de origem literária, entre outros, e, através desse critério privilegiado como instrumento do capitalismo que é o contrato, “tanto a matéria-prima intelectual como a força trabalho intelectual do cinema foram monopolizadas produtor”

⁴⁶ “Estes dois instintos impulsivos [os espíritos apolíneo/dramático e dionisíaco/trágico] andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas” (NIETZSCHE, 2002, p.39).

⁴⁷ Em “No fundo das aparências”, p.26.

(2005, p.148). Assim, conforme ele, o produtor se tornou um mecenas, transformando-se, ao mesmo tempo, em dono de toda produção envolvendo aspectos relacionados à criação. Para Tagg, o verdadeiro criador estaria dependente, nesse caso, a uma relação contratual, e a essência do filme, se é que podemos encontrá-la, passa a ser o próprio capital. Dessa influência dependeria, pois, a criatividade. Trata-se de uma preocupação importante, mas que, do ponto de vista autoral, não chegaria a prejudicar o trabalho de um cineasta. Um cineasta autoral pode até sofrer alguma pressão, depender de mais ou menos verba para a execução do filme, mas não deixaria de carregar consigo uma maneira pessoal de filmar, estando ou não preso ao mercado. Um diretor autoral pode até se beneficiar em termos criativos se houver pouco investimento no seu trabalho. É trabalhar com o que se tem, lema de Godard. Para diretores com esse perfil, a câmera nunca será um instrumento frio, distante, maquinístico, e sim uma aliada para o processo de criação de significado.

Na pós-modernidade, a questão mercadológica ganha outra conotação. As limitações não servem de empecilho para o cinema. O cinema se faz com ou sem dinheiro. Esta mudança de mentalidade nos remete à observação de Maffesoli sobre o que se pensava na modernidade e o que se pensa hoje. A crítica da modernidade em Maffesoli aponta para o monoteísmo (a redução da polissemia do real a um único valor), o longínquo (a verdadeira vida está em outro lugar) e à separação das coisas (a natureza é uma coisa diferente da cultura). Em contraposição a essas três correntes, Maffesoli aposta em uma sociologia compreensiva (tomar aquilo que fora separado). Na perspectiva compreensiva, como se viu antes, verdade é pôr em relação. É um novo laço social de que fala Maffesoli. A noção de novo, porém, não é a mesma da modernidade, e sim a de “outro”, que não exclui, necessariamente, o instituído. Este novo laço social é uma concepção trágica da existência, que, para Nietzsche, seria o niilismo, a ausência de fundamento na vida e a verdade morta. Como trágico, entende-se: gozar o melhor possível do que se pode gozar; acomodar-se às contradições; não agir desnecessariamente sobre algo a respeito do qual não se pode mesmo nada; usufruir o aqui-e-agora (*carpe diem*); tolerar o outro, sobretudo quando suas práticas sociais não correspondem ao seu estilo de vida; esperar para ver. Ao contrário, uma concepção dramática da existência valoriza antes a necessidade de superação dialética das contradições, a crença no ideal democrático, na moral imposta de cima, instituída, no princípio explicativo da sociedade pela via econômica, na funcionalidade dos serviços, na identidade única (e não sucessivas, como observa Maffesoli e os teóricos dos

Estudos Culturais, referindo-se ao oportunismo nas relações, isto é, ora sou isto, ora aquilo) e, finalmente, na ideologia egocêntrica (ponto que, nesta tese, ganha em importância na medida em que se verifica na sensibilidade do cineasta autoral um perfil alterado, mais plural, na relação com a vida). Conforme Maffesoli:

(...) ao colocar em relação, o relativismo leva em conta o policulturalismo e a polissemia. Retomando um termo da Sociologia Compreensiva, é o que se chama *politeísmo de valores* (expressão weberiana). A reacentuação das formas leva ao relativismo. Insisto na necessidade de ‘pôr em relação’. É uma outra maneira de pensar o equilíbrio e a harmonia⁴⁸.

A analogia e a metáfora são as duas maneiras que mais se aproximariam da verbalização de uma nova sensibilidade. Maffesoli usa, com maestria, a semântica e a coexistência de termos antagônicos, como *razão sensível*, *enraizamento dinâmico*, *resistência flexível*. São forças do imaginário. Imaginário, para Maffesoli, é a realidade. Não existiria diferença entre o palpável e o impalpável, o líquido e o concreto. Maffesoli absorveu a idéia de trajeto antropológico, que é quando se constrói uma *bacia semântica* (metáfora de autoria de Durand) inundada por uma força emocional que também é racionalizadora. O ser humano vive, portanto, uma constante necessidade de equilíbrio entre as imposições do meio social e a sua própria subjetividade. Imaginário é sempre social, por mais que se manifeste em um indivíduo. Se o imaginário é sempre social, não se pode mais falar em um eu único, soberbo e todo-poderoso. É preciso se colocar no lugar do outro. “Eu é outro”, insiste Maffesoli⁴⁹, inspirando-se em Rimbaud. Esse “eu” pode assumir contornos trágicos ou dramáticos. Em relação ao que o autor entende por “hedonismo cotidiano”, Ana Taís Martins Portanova Barros reflete:

A atitude é a de sair de si: o indivíduo assume sua vida pessoal enganchado ao instinto vital que o leva a perder-se num conjunto mais vasto do qual, com os outros, ele participa. Há um querer-viver teimoso que dá coerência a esse nosso mundo sobre o qual operam tantas forças centrífugas - agressividade, violência, egoísmo, indiferença. A aceitação do presente, a sabedoria dos limites manda desfrutar aqui e agora das banalidades que dão sentido à vida (2002, p.14).

O drama é empunhar a bandeira da política e acreditar na mudança. O trágico é o aqui-e-agora. A complexidade é real. Não é mais possível separar o que está junto,

⁴⁸ Seminário Sociologia Compreensiva, PUCRS/maio de 2006.

⁴⁹ O sociólogo francês contextualiza as palavras de Rimbaud: “[A expressão] lembra que o indivíduo, longe de ser um átomo isolado, só pode existir e crescer quando assume um papel em um ambiente de comunhão” (1995, p.79).

como os pensamentos dramático e trágico⁵⁰. A separação põe de lado a subjetividade. Edgar Morin, ao lado de Maffesoli, defende, como vimos antes, um pensamento complexo, não mais preocupado com um esquema causativo, mas sim sistêmico, de ação e retroação. Um sistema não mais dialético, mas sim dialógico, no qual as partes são ao mesmo tempo complementares e antagônicas. É preciso distinguir separação e compreensão. O sentido, numa, se projeta, como na modernidade; noutra, se introjeta, como na pós-modernidade. Durand caracterizou essas variações como sendo os sentidos diurno e noturno do imaginário. O procedimento explicativo pertence ao primeiro caso, dominado pela razão, que é a grande característica da tradição ocidental. A figura própria desse modo de sentir é a espada, que corta e separa. É também o falo elevado. No outro sentido, temos o acolhimento representado pela vagina. Para Maffesoli, que fala de uma *envaginação* do mundo, a idéia de compreensão está ligada ao regime noturno do imaginário.

Como que costurando as idéias, Maffesoli não acredita em método. Um conceito, caro ao academicismo metódico e burocrático, destruiria a força e a explosão de uma prática “relacional”. *Conceito*, para Maffesoli, reduz o pensamento a uma idéia única. Ele prefere, pois, pensar em *noções*, que produziriam um olhar mais vagabundo e menos fechado em relação às categorias sociais. É assim que Maffesoli percebe um novo laço social. Nessa nova perspectiva, é preciso se voltar para uma orientalização do universo, caso contrário, estaríamos reforçando uma prática que tem levado o ser humano a enrijecer o que tem de mais plural, a potência do imaginário. No limite, o imaginário é fundador de qualquer ação humana, que, no caso dos cineastas apresentados aqui, resulta na ilusão concreta de um filme. A obra de Michel Maffesoli tem se destacado por tentar compreender o homem dito comum sem menosprezá-lo como algo insignificante se comparado ao pesquisador de formação acadêmica. E isso está longe de ser desprezado, principalmente pelo histórico de Maffesoli: é professor da sisuda Sorbonne e tem escrito livros, corajosos, nos quais questiona o que chama de moralismo judaico-cristão (de forte inspiração nietzschiana) da sociedade ocidental. Este “ocidentalismo” como suporte identitário é o que está na base do pensamento maffesoliano. Que jeito ocidental de pensar é esse, na opinião de Maffesoli? Por esse viés poderemos discutir um tema que, para ele, tem merecido várias reflexões: a passagem de uma forma de *identidade* (conotação ideológica) a uma forma de

⁵⁰ “A evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco” (NIETZSCHE, 2002, p.39).

identificação (conotação *imaginal*, que diz respeito ao imaginário). A identidade seria uma característica da modernidade, ao passo que a identificação da pós-modernidade. Vejamos por quê.

Maffesoli investe na tese de uma *sensibilidade pós-moderna*, e, assim, vê novas maneiras de ser da *pessoa*. É um raciocínio, a exemplo de Nietzsche, prospectivo. O que Maffesoli diz do filósofo alemão - “era não-contemporâneo do seu tempo” - tem a ver com ele mesmo, porque, entre os teóricos de filiação pós-moderna, Maffesoli é um dos únicos que procura incluir o imaginário, sob inspiração durandiana, na sua forma de pensar. E é esta, precisamente, a peculiaridade de sua obra, uma reflexão sobre a nova “dinâmica social” (título de sua tese de doutoramento em Letras e Ciências Humanas, defendida em junho de 1978 e orientada por Gilbert Durand): das identidades às identificações. Para ele, a diferença é clara. Se antes nós podíamos, seguramente, ter um perfil delineado, uma profissão segura, um projeto de vida, isso já não acontece mais. Agora, o perfil é mutante, a profissão (quase) não existe, o projeto é ocasional e o futuro incerto. O que vale é o presente (presenteísmo). A questão da identidade merece uma longa reflexão por parte de Maffesoli. Este tema também é discutido por teóricos filiados aos Estudos Culturais, como Stuart Hall. Para ele, Hall, as concepções de identidade se dividem em a) sujeito do Iluminismo, b) sujeito sociológico e c) sujeito pós-moderno (1999, p.10). Hall apresenta a tese dos cinco descentramentos do sujeito moderno: a rejeição do mito do *homo economicus*; a lógica oriunda também do inconsciente; a autoria sem individualidade; o “poder disciplinar” foucaultiano, e, por fim, a abertura promovida pelo feminismo.

Sustenta a tese, ainda, com base nesses postulados, de que as culturas nacionais não são homogêneas: “Em vez de pensá-las como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (1999, p.61). Maffesoli argumenta, aproximando-se de Hall, e vice-versa, que pode haver uma saturação nessa lógica clássica da identidade. O que Maffesoli põe no lugar é uma *lógica da identificação* (1996, p.301), conforme a tese da existência de um processo, um deslize da identidade rumo à identificação, sem que aquela desapareça para ceder lugar, totalmente, a esta. A possível substituição, porém, não é o ponto do argumento maffesoliano, e sim o de que estamos vivendo outra disposição (tanto em termos de vontade quanto de arranjo), e que isso pode ser uma das marcas da pós-modernidade. “O eu é apenas uma ilusão ou, antes, uma busca um pouco iniciática; não é nunca dado, definitivamente, mas conta-se progressivamente, sem que

haja, para ser exato, unidade de suas diversas expressões” (MAFFESOLI, 1996, p.303). O sujeito, para ele, cede lugar à pessoa. Uma pessoa que, conforme a raiz etimológica da palavra, veste máscaras: ou seja, uma hora é estudante universitário; noutra, baterista de uma banda punk. Duas facetas que, apesar de distintas, são incorporadas por uma mesma individualidade. Assim, a pós-autoria poderia ser considerada uma prática individualista ou seria uma subversão pós-moderna?

Uma lista de palavras pinçadas da leitura dos livros de Maffesoli (vários deles, como “Sobre o nomadismo”, “O tempo das tribos” e “A contemplação do mundo”, entre outros) representam uma nova sensibilidade, chamada por muitos de pós-moderna. Assim, sem querer ser demasiado esquemático, teríamos na pós-modernidade expressões como: pluralidade, ambivalência, imperfeição, tremor, sedução, impermanência, holismo, gasto (e também gosto), onírico, lúdico, ambigüidade e sombra. Na modernidade, prevalecem a assepsia, o indivíduo, o poder, a ordem e o progresso, o moralismo, a verdade, a autonomia, o ascetismo, a utilidade e o racionalismo. Esta sensibilidade alternativa à da modernidade é que pode fazer com que nos reconciliemos com o cotidiano, um cotidiano rico de imagens. Já o pensamento estruturado sob a lógica hegeliana, segundo a qual todo o racional é real e todo o real é racional ou que o objetivo de toda educação é garantir que o indivíduo cesse de ser puramente subjetivo, é castrador. Hoje, após um período de latência, os valores pós-modernos retornam, aos poucos. Nem sempre é fácil vê-los, obcecados que estamos, desde nossa formação, em acreditar que a sociedade é justa, perfeita, eficaz e racional.

5. Filosofia da técnica

5.1 O “sujeito desejante”

Em “A imagem”, Jacques Aumont esclarece, já na introdução do livro, que a trata como *uma forma visível* (a imagem que fica). Esclarecida - rapidamente - a questão, Aumont procura articular a estética do filme com outras formas concretas de imagem visual, principalmente a pintura, a fotografia e o vídeo. Segundo Aumont, as imagens são cada vez mais intercambiáveis, o que se exemplifica com o fato de vermos filmes produzidos para o cinema que também são exibidos na televisão, da mesma forma que a pintura é reproduzida *pela e na* fotografia. O autor apresenta cinco artérias no livro: 1) o que é ver uma imagem, 2) o sujeito que vê a imagem, 3) a relação entre o espectador e a imagem, 4) a relação da imagem com o mundo real (ou como esse mundo real a representa no espaço e no tempo) e 5) as imagens de caráter artístico. A segunda parte do livro evoca o papel do espectador como *sujeito desejante*, valorizando seus afetos, suas pulsões e suas emoções. Para Aumont, essas características em uma pessoa intervêm na sua relação com a imagem. Se a tradição freudiano-laciana tinha por hábito “psicoanalisar” o artista como um paciente reprimido e cuja obra seria o resultado (ou sintoma) dessa repressão, agora é possível ver no trabalho desse mesmo artista não mais um sintoma de um sujeito neurótico - o autor. O que passa a valer, na opinião de Aumont, é entender a obra de um autor como uma produção organizada segundo regras que são as do inconsciente, em geral.

Dessa forma, a imagem conteria algo de inconsciente, e vice-versa. Aumont pergunta: como conceber as imagens mentais (as do inconsciente) de modo icônico? De acordo com Aumont, a imagem não é uma simples fotografia interior da realidade, mas uma representação codificada dela. É aí que entra o imaginário, como um patrimônio da imaginação. A imaginação é definida por Aumont como a faculdade criativa e produtora de imagens interiores, eventualmente exteriorizáveis, transformando-se em ficção e invenção (ao contrário do real). A isso ele chama *diegese*. Da forma como Lacan a entende, a palavra “imaginário” está estritamente ligada à imagem material, como na imagem especular produzida pela criança no estágio do espelho. Metz avança ao teorizar sobre a identificação primária (a relação do espectador com sua própria visão) e secundária (a relação do espectador com elementos da imagem). Aumont ainda

apresenta a noção de afeto, que, para Kant, é “o sentimento de um prazer ou de um desgosto”. Sem se voltar para as estruturas profundas de seu psiquismo, mas antes superficiais, não se poderia trabalhar com a noção do espectador enquanto uma subjetividade? Quanto às pulsões, que são os instintos remodelados (ou recalçados), para Freud, o autor de *A imagem* irá apresentar a noção de pulsão escópica. A pulsão escópica, esclarece Aumont, é a necessidade de ver, dividida em uma finalidade (a de ver), uma fonte (o sistema visual) e um objeto (o meio pelo qual a fonte encontra esse objeto). Antes de concluir, o autor cita a noção de *studium* (objetividade) e *punctum* (subjetividade) de Barthes, em “A câmara clara”.

São, respectivamente, a foto do fotógrafo e a foto do espectador. Aumont refere-se, também, a uma antropologia da imagem. Para ele, a imagem é sempre modelada por estruturas profundas ligadas a uma prática da linguagem, e essa linguagem pertenceria a uma organização simbólica (a cultura ou a sociedade), além de um meio de comunicação e de representação do mundo nas sociedades humanas. Mesmo universal, uma imagem será, sempre, particularizada, afirma Aumont. E um olhar único é possível, em grande parte, por causa de uma idéia de autoria que se revitaliza na indústria cinematográfica contemporânea, justamente por influência de cineastas como Glauber Rocha e Godard, oriundo dos postulados da Nouvelle Vague francesa, que influenciou o Cinema Novo no Brasil e outras iniciativas semelhantes em todo o mundo. O autor volta à cena, e Glauber Rocha volta junto, em um momento de fascínio pela tecnologia digital, fortalecendo esse mesmo mercado que ora o oprime, ora o redime. Glauber Rocha, finalmente, nos inspira a pensar: como se dá o equilíbrio entre as pulsões, do universo da subjetividade, e das coerções, do universo da objetividade (polaridade já enunciada antes e que vem do “trajeto antropológico” durandiano) na criação cinematográfica. E, convenhamos, esse problema é maior do que o Golpe de 64. O imaginário não se contenta com fórmulas prontas. Todos somos complexos (complementaridade dos antagonismos). Pela via da autoria cinematográfica, um filme pode sustentar uma idéia de arte, a da criação mental e técnica, que jamais deixará de existir no cinema, pelo simples fato de estar na origem de sua descoberta.

Os inventores que tentaram criar um aparelho que reproduzisse imagens em movimento no século XIX - Muybridge, Marey, Edison e Reynaud - são, de certa forma, autores. Lógico que não com a mesma aura que a autoria adquiriu na segunda metade do século passado. O que merece um olhar atento nos estudos do cinema é a questão da *sensibilidade autoral*. Um autor é aquele que se expressa no seu trabalho,

para melhor ou para pior. O expressar-se, porém, não é a simples realização de um projeto, mas antes uma necessidade interior e física (como diria Pasolini) de se comunicar. Percebe-se no trabalho de diversos cineastas, do basco Julio Medem ao bósnio Emir Kusturica, uma idéia de cinema mais própria de uma possessão do que de uma razão. E é justamente nesse ponto que a autoria se aproxima de uma *sensibilidade pós-moderna* contraditorial, e não da linearidade. O cineasta, músico e professor Carlos Gerbase, que leciona no curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, defendeu uma tese em que destaca a pós-modernidade como um momento emblemático do universo cinematográfico, especulando sobre “Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica”. Em um dos capítulos, Gerbase investiga (mas não com a intenção ou certeza de que irá encontrar uma resposta) se a pós-modernidade tem o poder de criar uma nova estética cinematográfica através dos novos equipamentos digitais. Dito de outra forma: a digitalidade promoveria algum acréscimo estético ao filme ou não passaria de mais um recurso técnico dentro de um quadro evolutivo das descobertas científicas?

5.2 A mediação técnica

Os recursos digitais, que cresceram a partir do final dos anos 1990, e o que se faz com eles em termos narrativos no cinema, são o foco da tese de Gerbase. Ele traz um *mix de* autores que antes se complementam do que se excluem. Transita entre a Grécia Antiga (Aristóteles) e a cultura pós-moderna (Maffesoli), passando por nomes de diversas áreas, como o do semiólogo Umberto Eco, do lingüista Roman Jakobson, dos filósofos Michel Foucault, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, do ensaísta Vilém Flusser e do biólogo Humberto Maturana. Trata-se de uma tese pluridisciplinar. E que tese é esta? O próprio Gerbase responde: “A de que não haveria mudanças substanciais nas formas narrativas do cinema, desde seu nascimento até os nossos dias, em que reinam as tecnologias digitais” (2003, p.163). O autor clássico, por sua vez, teria sofrido alguma mudança *substancial* com o advento da pós-modernidade? Partimos do pressuposto de que a idéia de autoria permanece, e permanece como expressão da personalidade de um cineasta mais sensível do que sensorial, e não pelo rótulo do filme de arte. Como se dá essa transição ou esse caminho? Uma das hipóteses é a de que o sentimento de um novo paradigma social esteja influenciando o autor, que não mais se vê isolado nos labirintos de suas idéias, como outro-eu, ou um eu que só faz sentido na

relação com o outro. Maffesoli foi buscar na obra de Rimbaud a sustentação teórica para falar do eu e do outro, e vice-versa. Conforme Maffesoli, a frase o “eu é um outro”, de Rimbaud, salienta que o indivíduo não está sozinho e que só existe e cresce “quando assume um papel em um ambiente de comunhão” (1995, p.79).

Quem representa esse papel é Dionísio, considerado o deus da versatilidade, do jogo, do trágico e do desperdício. Em Dionísio reina a ambigüidade e o prazer, dois elementos que, para o celestial e luminoso Apolo, são intoleráveis. A ambigüidade e o prazer não se isolam da materialidade, que, por sua vez, poderia ser traduzida por técnica. O filósofo alemão Martin Heidegger reflete sobre o papel da técnica na sociedade, assunto que inspirou o professor Francisco Rüdiger, do PPGCOM-PUCRS, a escrever o livro intitulado “Martin Heidegger e a questão da técnica”. O livro de Rüdiger não é uma simples interpretação de Heidegger, vai além. Rüdiger cria uma nova filosofia ao se debruçar sobre os pressupostos heideggerianos. Conforme Rüdiger, Heidegger não fala diretamente de pós-modernidade. São intérpretes dele que encontram, na sua obra, sinais de pós-modernidade. Para compreendermos a aproximação de Heidegger com a pós-modernidade, teremos de retomar o livro de Rüdiger, que aponta para uma leitura da filosofia de Heidegger e também a dele próprio, Rüdiger. Começamos com a seguinte indagação: o que é a técnica? Um primeiro aspecto a salientar, e que diz respeito diretamente ao nosso tema, é o de que, ensina Rüdiger, a técnica está associada a algo que não é técnico: o elemento poético ou o imaginário. Assim, na opinião dele, os regimes técnicos e simbólicos são duas dimensões de uma coisa só. Aqui, salientamos que se tratam, analogamente, das polaridades do “trajeto antropológico” durandiano.

Heidegger, segundo Rüdiger, deixou como legado filosófico a reflexão sobre a questão da técnica, a partir do seguinte pressuposto: o estudioso da Comunicação, por exemplo, não está interessado no computador como aparato técnico, mas lida com ele através de mediações. O mesmo poderíamos dizer do pós-autor cinematográfico. Essas mediações não são tecnológicas; são de natureza humana. São, portanto, mediações humanas, raciocina Rüdiger. A comunicação (poderíamos extrapolar para o cinema) é um processo que apresenta dois tipos de mediações: uma é o aparato tecnocientífico, a outra é o elemento humano, com suas diversas facetas. Claro que isso se junta em uma coisa só, tanto no que diz respeito ao seu aspecto tecnológico (tecnologia) quanto no que diz respeito ao seu aspecto humano (humanidade). Rüdiger pergunta, então: “A técnica é humana?”. Para ele, é uma questão de cunho filosófico. Mas por que *filosofia*?

Por que não se fala em *teoria* da técnica? Porque a palavra teoria, de acordo com Rüdiger, já está embutida na expressão *tecnologia*. A Filosofia da Técnica surgiu no mundo grego do século VI A.C. A tese de Rüdiger é a de que os gregos não criaram uma Filosofia da Técnica, mas *uma* filosofia e *uma* técnica. Muito tempo mais tarde, só no século XIX, depois dos gregos, é que surge a Filosofia da Técnica, a fim de esclarecer as circunstâncias e o conceito de técnica. Quem primeiro tenta sistematizar uma doutrina da técnica e como ela se estrutura foi Ernst Kapp, por volta de 1880, com *Fundamentos de uma filosofia da técnica*, diz Rüdiger.

Mas Heidegger, falecido em 1976, trata a técnica de maneira diferenciada, conforme Rüdiger, pois ele não é estudioso da Comunicação. Baudrillard, por exemplo, também não é da Comunicação, mas acabou sendo apropriado pelos comunicadores, o que provoca uma má apropriação desses autores, segundo Rüdiger. “Vem da Grécia a nossa maneira ocidental de pensar. Há várias maneiras de pensar, e uma delas é a maneira ocidental de fazê-lo.” Rüdiger considera que Heidegger abala e questiona esse pensamento ocidental herdado. Por isso, Heidegger pode ser considerado um “destruidor das evidências”. Para ele, Heidegger, “somos criaturas pensantes dominadas por um tipo de pensamento sem o saber. Isso nos domina”. Em uma das fases de sua obra, Heidegger se propõe a destruir ou, melhor, a desconstruir o pensamento ocidental. O filósofo influenciou muitos outros autores. A Filosofia da Diferença, na França pós-estruturalista, é herdada de Heidegger e da leitura que ele faz de Nietzsche, de acordo com Rüdiger. “Depois de Nietzsche, o pensamento ocidental repete o que fora dito, só que com outro invólucro. Baudrillard, por exemplo, é o teórico do simulacro, mas quem foi o primeiro teórico do simulacro? Platão.” Nietzsche explica Baudrillard: o eterno retorno do mesmo. Entre Nietzsche e Heidegger se estabelece uma nova forma de pensar: Filosofia da Diferença, Pensamento Débil, diz o professor.

Este novo pensamento é chamado por Heidegger de História do Ser e/ou Pensamento Rememorativo, ensina Rüdiger. “Heidegger, assim, promove a desconstrução do pensamento ocidental.” Também submete à crítica o mundo ocidental. Uma variável é onde intervém a técnica, que vai chamar “questão da técnica”. Qual é o papel da técnica nesse movimento? Qual é a questão que está em jogo por meio da técnica? Onde somos lançados por meio da técnica? Qual é a relação entre o homem e a técnica? Heidegger quer questionar a técnica, quer ver o que está dentro da técnica, não quer fazer uma filosofia da técnica, mas o que ela traz para nós como pessoas intelectualizadas, explica Rüdiger. Não é o filósofo que quer nos chamar atenção da

técnica, mas sim chamar atenção para as questões que a técnica nos coloca. Esta é uma maneira, também, de analisar a tecnologia cinematográfica. O que ela nos coloca? O que ela traz de novo ou de potencial cinematográfico? O que muda para os realizadores e espectadores? Uma primeira conclusão, segundo Rüdiger, continuando a reflexão sobre Heidegger, é a de que ele, pois, não é um filósofo da técnica, mas da *questão da técnica*. Ele nos faz pensar a respeito do paradoxo entre as idéias e as coisas. Inspirado por Nietzsche, Heidegger, conforme Rüdiger, entende que o homem não seja senhor do seu pensamento ou das suas idéias, e sim uma circunstância que corre o risco de desaparecer e sumir por causa da técnica. A política de Heidegger, segundo Rüdiger, é a de “responsabilidade intelectual”. Para Rüdiger, o que interessa em Heidegger, em suma, é a sua filosofia. É seu legado filosófico.

Em se tratando disso, do seu legado filosófico, vejamos, na fonte, o que Heidegger quis dizer sobre a técnica. Primeiro, um esclarecimento: ao que se sabe - como já tivemos a oportunidade de salientar - Heidegger não escreveu uma obra específica sobre a questão da técnica, tema que foi tratado, isto sim, em uma conferência do dia 18 de novembro de 1953, na Escola Técnica Superior de Munique, dentro da série intitulada As Artes na Idade Técnica e que foi promovida pela Academia de Belas Artes da Baviera. Esta conferência pode ser lida, na íntegra, no livro “Ensaaios e conferências”, que já está na quinta edição (Vozes, 2008). Também consta no terceiro volume do Anuário da Academia, para quem tiver o interesse de procurá-la no original, em alemão. Nesta conferência, Heidegger começa destacando, em itálico, o fato de que a sua posição é a de *questionar* a técnica, e este sinal (no duplo sentido da palavra) é importante, porque não o vemos julgar ou criticar, de forma judicativa, a técnica. É da *questão* dela que o filósofo se limita a falar. E, para fazer esse questionamento, Heidegger usa uma visão de cunho filosófico, a única capaz, de acordo com ele, de alcançar um pensamento livre, mais voltado para um caminho do que para sentenças (o que nós, nesta tese, entenderíamos por conceitos). A filosofia é o modo que Heidegger encontrou de responder à *essência* - outra palavra importante no seu vocabulário - e aos limites de tudo o que é técnico. E faz, de imediato, um esclarecimento: a técnica não é o mesmo que a sua essência, assim como uma árvore, o que a “rege”, não é ela.

O exemplo da árvore nos faz pensar que ela, a árvore, se originou, na verdade, de algo anterior e interior a ela: a semente. E a semente, enquanto semente, não é a árvore. O mesmo Heidegger diz da técnica. O homem, ao se relacionar com ela, procura antes uma resposta instrumental ou um meio para alcançar determinado fim. Heidegger,

a partir desse raciocínio, afirma que essa forma de pensar até é correta, mas não é a verdadeira, e só uma forma verdadeira, e não apenas correta, “é que nos leva a uma atitude livre com aquilo que, a partir de sua própria essência, nos concerne (2008, p. 13). Heidegger quer saber, portanto, o que a técnica é em si. Para tanto, retoma da Filosofia suas quatro causas ou modos de pensar: *materialis, formalis, finalis e efficiens*. Os termos falam por si próprios, O que Heidegger destaca é o fato de haver, naquele quadrante, uma unidade *na* diferença: pensar na causa, aquilo que “cai” num resultado. Percebemos que Heidegger procura cercar a questão da técnica com argumentos que nos remetem à essência dessa mesma técnica, conforme um pensamento da civilização ocidental, que o filósofo nunca deixa de ignorar. Assim, Heidegger explica que as quatro causas mencionadas anteriormente são modos de responder e dever e que esses modos levam a alguma coisa que apareça e advenha, o “deixar-viger”. Isto significa a essência grega da causalidade, aquilo que cresce e se produz. Mas Heidegger pergunta: o que é produzir? É aquilo, segundo ele, que se “des-encobre”, e esta noção é fundamental para compreendermos o raciocínio heideggeriano.

Heidegger lembra que, para os romanos, “des-encobrir-se” é o equivalente ao “veritas”, à verdade, como aquilo que é correto de uma representação. Chegamos, assim, à relação de “des-encobrimento” com a essência da técnica, pois é lá, no “des-encobrimento” que se funda, de acordo com Heidegger, a produção, que, por sua vez, “rege” os quatro modos causais da Filosofia vistos anteriormente. Logo, para Heidegger, “a técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de *des-encobrimento*” (2008, p.17). O “des-encobrimento” técnico, porém, teria se transformado, conforme Heidegger, em usura, no máximo de produtividade com o mínimo de gasto. “Des-encobrir” é explorar, na técnica moderna, que procura, porém, ter controle desse “des-encobrimento”. E controlar é dispor. Segundo Heidegger, de nada adianta o conhecimento técnico se dele não pudermos dispor. Para Heidegger, é na “composição” que repousa a essência da técnica, e esta “composição não é nada de técnico, nem nada de maquinal: é o modo em que o real se *des-encobre* como disponibilidade” (2008, p.26). Composição, para ele, é o destino do desenvolvimento, e não uma fatalidade, uma coisa que não podemos evitar, porque o homem está empenhado na busca do que a composição provoca, afastando-se da sua essência. Com isso, só consegue se expor ao perigo, que é o abandono do homem da sua essência. Heidegger lembra o verso conhecido do poeta Hölderlin: “Onde mora o perigo é lá que também cresce o que salva”. A proposta de Heidegger é a de se voltar à essência da

técnica, caso contrário, ficaremos “estarecidos” diante do que é técnico, e mais: “(...) ficaremos presos à vontade de querer dominá-la” (2008, p.35).

Para Heidegger, depois de desvendar o mistério da questão da técnica, fica a ambigüidade. Para ele, a essência da técnica - ao invés de buscarmos uma resposta unidimensional ou monovalente - tem esse traço ou essa característica de ambigüidade, por ser um mistério, apesar de todas as considerações lógicas feitas anteriormente. É ambígua, ainda, “porque a questão da técnica é a questão da constelação em que acontece, em sua propriedade, em *des-encobrimento* e envolvimento” (2008, p.35). Salientamos, desse raciocínio da questão da técnica, a capacidade do filósofo alemão em não se aprisionar ao *conceito* da “questão da técnica”. O raciocínio é filosófico, e sabemos que a Filosofia procura, mesmo diante das incertezas, uma resposta satisfatória para as questões da vida. O próprio Heidegger escreveu um livro sobre o tema: “O que é isto, Filosofia?”, procurando entender, a partir de uma perspectiva pessoal, o papel da filosofia na sociedade, e esse papel, como vimos acima, não pode ser único ou estático; é, acima de tudo, plural e dinâmico. Mas continuemos com Heidegger e Rüdiger.

5.3 A ordem tecnológica

Heidegger, continua Rüdiger, esclarece que o ser não é o ente: “O mundo é o conjunto de todos os entes. O que é o mundo? É o conjunto ou a totalidade do existente. O ser não é o existencial. Cada existente tem o seu ser”. O mundo ocidental, e aqui não nos furtamos de pensar que estamos aprisionados por uma técnica, que é a técnica ocidentalizada, é um ente que tem o seu ser. O ser, explica Rüdiger, se projeta para além da identidade. O professor faz referência a Philippe Arriès, um historiador francês, segundo o qual a idéia de que a criança pertence ao mundo dos adultos só passou a existir a partir do século XVII. O homem, dessa forma, raciocina o professor, também não existia antes do ser humano: “Havia outros entes, mas que não eram seres humanos”. Segundo Rüdiger, a história é uma criação do nosso mundo, e as categorias do pensamento são formas de identificação do que existe. O conjunto de recortes é remetido ao princípio fundador de mundo. O “tao”, por exemplo, diz Rüdiger, é o princípio de mundo que se irradia da China. “Heidegger relaciona a tecnologia com um novo princípio de mundo, que nasce e se projeta: esse princípio ainda não foi pensado. É ele, Heidegger, que se arrisca e dá um nome a um princípio instituidor de um novo mundo, a partir da técnica”. É a “armação”: forma de vida ordenada, uniforme,

calculável e automática. O conceito de “armação” é uma das principais idéias de Heidegger, conforme Rüdiger; ou seja, a de que o ser é um princípio misterioso. Nosso modo de ser é baseado na errância (nomadismo). “Nós não temos o poder para acertar completamente. Quem filosofa conclui que é inútil nosso esforço para nos tirar do erro”, reflete Rüdiger. Todo o esforço para acertar é uma catástrofe por causa do princípio de identidade. Aí acontecem os desatinos, diz ele.

Estaríamos destinados à errância, diz Heidegger. O problema é querer acertar. O que é a técnica para Heidegger? Nós identificamos a técnica com a máquina. É possível ver a tecnologia ou ela é aquilo com que se vê? Ela é uma coisa ou é algo com que moldamos as coisas? O conhecimento é mais amplo do que a técnica e do que a tecnologia, de acordo com Rüdiger. Há acontecimentos que não são (e são) técnicos. Rüdiger diz que, para Heidegger, conhecimento e técnica remetem à dimensão metafísica do mundo. Técnica é o conhecimento operacional eficiente, causal. Onde a técnica intervém em primeiro lugar? Técnica não é o próprio corpo humano? Ninguém sabe e ninguém vai saber dizer de onde vem a técnica. O pensar não é sempre e necessariamente técnico. Técnica é uma forma de pensar. Posso não ter consciência do pensamento que é a técnica. Há um princípio misterioso que nos faz objetos da técnica. “Apropriação” é o termo que ele buscou para definir um chamado que nos é feito, diz Rüdiger. As coisas estão investidas de técnica. A técnica vem do processo de socialização e é ela que o define. Na Grécia antiga, nos socializamos por meio da técnica. O corpo é o primeiro utensílio. Depois, vêm os que prolongam o corpo e os formados pelas extensões dos corpos. A máquina é um artefato técnico. “Antes, o que estava só no homem, agora está fora dele. A máquina é a técnica totalmente objetivada. A máquina objetiva um pensamento, mas ela não pensa. O robô depende de nós porque nós podemos desligá-lo.” O sistema maquinístico automatizado já existe de forma modesta, mas as ambições são grandes, conforme Rüdiger.

Rüdiger pergunta, e ele mesmo responde: “Por que o homem inventa esses mecanismos? Para facilitar nossa vida? Em relação a quê? A técnica é o elemento do combate do homem consigo mesmo, porque o homem não é só técnica, é mais do que técnica”. Há outras formas de conhecimento: intuitivo, espiritual, estético, político, filosófico. Em relação ao conhecimento estético, até os impressionistas a pintura respeitou o princípio da perspectiva (a percepção dos sentidos), recorda Rüdiger. Ele observa que, para Heidegger, a criação estética é um *insight*: “Posso pintar o que me vem à cabeça. Devaneio, impressão não são técnicas. Poesia é mexer irracionalmente

com os dados do mundo. Poetizar é criar para fazer surgir algo novo”. E isso Heidegger levou em consideração. A bomba atômica é um artefato tecnológico. Pressupõe o conhecimento da estrutura técnica. É produto, também, de uma fantasia absoluta, que é a de acabar completamente com o outro. “A máquina tecnológica vem acompanhada de um delírio fantasioso”, afirma Rüdiger. A filosofia da técnica do tipo materialista considera o meio técnico como extensão do organismo. É como uma prótese. É esse o entedimento de Marx, depois desenvolvido por Engels, em um texto sobre a humanização dos macacos, lembra Rüdiger. De acordo com ele, entre 1918 e 1922, Spengler publica “O declínio do Ocidente”, um sucesso editorial mencionado até hoje, no qual aparecem várias idéias que, mais tarde, seriam retomadas por Heidegger, mesmo que ele não dê crédito a Spengler. Se a técnica começa na Grécia, por que a filosofia dela só aparece no século XIX? Conforme Rüdiger, apoiando-se em Heidegger, uma das razões é que os gregos inventaram a técnica, mas não a tecnologia.

Voltando à Grécia, Rüdiger afirma que os gregos não conheceram a tecnologia, pois ela só aparece no mundo moderno. Se há técnica, é porque ela está relacionada ao homem. Se o “logos” tem um caráter cósmico, ele é perfeito: remete à ciência (termo latino para episteme, o saber rigoroso e da perfeição). Tudo o que era humano para os gregos também era considerado monstruoso: assim foi que eles se instituíram, conforme Rüdiger. “De ‘antropos’ se passou a ‘homo’, uma espécie entre outras. A técnica diminui as nossas imperfeições. Os deuses são elementos de transição entre o humano e o cósmico.” A técnica pode nos colocar no caminho da perfeição, mas não é perfeita, diz Rüdiger, e complementa: “No período medieval, houve a junção entre a cultura grega e a oriental. A época grega transmite a idéia de uma técnica, mas não de uma técnica só. Não há pensamento tecnológico para o grego”. Isso, de acordo com Rüdiger, só irá nascer na modernidade, como uma ciência da técnica. O homem, explica o professor, era a contínua perda do diferente, um ser monstruoso (porque era imperfeito por definição): “Em última análise, o homem é um caso perdido, que, nem por isso deixa de evoluir. Ele pode ser aprimorado, mas de forma terrena e mundana, nunca de forma perfeita, apenas próxima da perfeição”. Rüdiger afirma que, para os filósofos, o máximo da perfeição é o máximo da sabedoria, e que a recompensa do guerreiro não é a vitória: ela é consequência da perfeição na arte de lutar. “A forma de vida agonística é aquela na qual o que importa não é o resultado, mas saber jogar bem”.

No âmbito agonístico, ainda segundo Rüdiger, há técnica, pois é preciso se aperfeiçoar, mas sabendo-se que a perfeição é inalcançável. “Até o século XVII, técnica

era sinônimo de artes. Em tudo o que o homem fazia como humano era possível lançar mão da arte. Há uma arte da guerra, uma arte política, uma arte doméstica.” Não é que tudo isso seja arte, ressalva o professor, mas pode ser objeto de... “E cada uma dessas artes obedece a critérios específicos. Os gregos e os romanos falavam a arte do amor, e não de uma sexologia (ciência do sexo). A arte do amor não é uma ciência.”. Segundo Rüdiger, para Ovídio, o assunto é tão monstruoso que só podemos sugerir algumas prescrições artísticas. “O ponto de partida entre antigos e modernos é diferente. Há quem veja a técnica como uma função genética. É a exacerbação da corrente materialista. Cada elemento da cultura aparece memeticamente (memória do código genético).” Rüdiger diz que o sentido grego, por oposição, não assevera o resultado. Todos esses gurus da cibercultura, segundo Rüdiger, afirmam que o pós-humano está inscrito no código genético. “A própria filosofia da técnica se dissolve, pois todo humano seria explicado geneticamente.” Qual é o problema dessa teoria? Rüdiger aponta que é a explicação “ad hoc”. Por essa fórmula, eu posso explicar tudo, pois parte de uma história que eu invento (explicação mitológica). A faculdade de criação do ser humano é valorizada nos trabalhos de Ortega y Gasset, Erich Fromm e Lewis Mumford. Eles integram a corrente culturalista (ou humana). “Nós somos, em parte, humanos e, em parte, animal. Até a Idade Média, não éramos privilegiados em relação às plantas e aos animais. E isso não acabou completamente”, afirma Rüdiger.

5.4 O “eu” metafísico

Ainda conforme Rüdiger, o antropocentrismo vem do mundo antigo. “A técnica está ligada ao organismo, mas nos definimos por outro elemento: cultural, simbólico, matemático, psicológico etc.”, diz Rüdiger. Segundo ele, em nós, só uma parte é humana, e ganhou proeminência no mundo moderno: “Humanos são aqueles que têm capacidade de simbolizar o mundo natural, e isso está associado ao mundo da técnica. Heidegger rejeita tanto uma quanto a outra, pois coloca a técnica na dependência do homem”. No entanto, pode haver algo que ele não controle. O pensamento dialético diria que homem e técnica se tensionam e se superam. Mas, para Heidegger, há outra coisa, o “ser”, o terceiro excluído. Há uma superposição de dois princípios instauradores do mundo a partir do “ser” e da “armação”. O pós-humano é a dissolução do homem no mundo maquinístico. Para Heidegger, o homem não é senhor da técnica, e sim determinado por ela. “Eu *faço* uma decisão por um chamado do ‘ser’ médico e não ‘ser’

advogado.” Na idéia de “armação”, segundo Rüdiger, Heidegger recupera uma palavra do alemão arcaico. “Logos” é a palavra que, no início, os deuses nos dão. “Houve um chamado, uma palavra que estruturou o mundo, um tipo de mundo como o nosso. O mundo ocidental é o mundo em que fomos chamados a ‘ser’ e ‘não-ser’”, filosofa Rüdiger. Será que no século XVII, não há outro chamado? Não é a armação? A armação é a essência da técnica moderna, e não o ser humano. A armação é a construção do mundo como máquina.

Nietzsche passa uma senha a Heidegger, que é o conceito de vontade de poder. A idéia de “armação” se relaciona com a idéia de “vontade de poder” enunciada por Nietzsche, lembra Rüdiger. “É a filosofia que pensa diretamente na questão do ser. A identidade é inseparável da questão do ser.” “Ser” celebridade, exemplifica o professor, é estar na capa da revista Caras. Outros não fazem questão disso. Tudo isso é pensado com a ajuda de Heidegger, segundo Rüdiger. “Na filosofia, sinalizam-se mudanças de época na história. Quando o mundo se modifica, a história é projetada através do discurso filosófico. O filósofo está no mundo de forma singular.” Nós poderíamos incluir determinados cineastas, como Ruy Guerra. “O mundo fala através dele. A filosofia seria um farol no meio do mundo. Dá forma a determinados processos. O pensador explora o contexto, mas não é o que ele pensa o que vai mudar o mundo”, segundo Rüdiger. Bachelard, na opinião de Rüdiger, pensa as ciências de uma maneira original. “É o autor que percebe na ciência uma tensão com o imaginário. Mas ele não pensa a questão com a qual ele trabalha. Ele coloca a questão, mas não a pensa.” Os gregos no período histórico conheciam o mito. Pensavam através dele. Eram narrativas que articulavam o pensamento dos homens. No período clássico, não é que o mito (história) tenha desaparecido, mas não chega a ser sagrado, pois não é puramente divino, é mundano. O mito é a história do envolvimento entre os supra-humanos e humanos. Os gregos inventaram a história porque inventaram o humano. Na Grécia, quando aparece o pensamento do ser é nas costas do pensador, que passou a tomar consciência: “estou aqui”. Para os gregos, não havia mais como acreditar nos mitos. Polemizaram com os mitos. O humano é instituído junto com a técnica.

Segundo Rüdiger, para Heidegger, originalmente, a técnica não é humana: surgem ao mesmo tempo. Quando aparece um, aparece também o outro. O nosso mundo não existiu sempre. Quando aparece, é definido a partir do ser. O que o define é, entre outras coisas, a correspondência entre o homem e a técnica como funções do “ser”. “A técnica é o modo de ser humano. Nós somos humanos por meio da técnica. A

nossa aposta no mundo moderno é garantida através da técnica, conforme Heidegger.” “O homem é um intervalo”, diz Heidegger. Rüdiger afirma: “Nós temos horror da morte. O significado não é a coisa. Ele é metafísico. Beleza não é a coisa, é o significado. Força, para além da física, é um significado”. Conforme Rüdiger, Heidegger entende que o que é bonito para um, não é para outro, e é essa a dimensão metafísica da qual não escapamos. “O “eu” só existe metafisicamente. Onde está o “eu”? O “eu” é uma entidade metafísica porque não posso localizá-lo no tempo e no espaço. E a consciência? Ela é uma entidade metafísica, pois eu não posso determiná-la objetivamente.” O homem, segundo Heidegger, também é uma categoria metafísica.

O mundo é a existência. É tudo aquilo que é apontado lingüística e simbolicamente. Tudo aquilo que é objeto da palavra. Mudar o modo de ser da existência pode ser a questão pós-moderna. A identidade é sempre metafísica. O ente sempre guarda uma diferença em relação àquilo que falamos a seu respeito. Essa é a diferença ontológica. Tudo existe na medida em que é afirmado. O filósofo faz uma análise da existência (analítica existencial). Posso não concordar, mas tenho de saber o motivo. Ser-aí: somos alunos, mas depois seremos filhos ao encontrarmos nossos pais e assim por diante. O “aí” do ser é a identidade que o define, mas não é o papel social. Goffman diz que o “eu” encena papéis na vida cotidiana. Heidegger diz que essa idéia é própria de um tipo de mundo, mas não de todos (RÜDIGER. Comentário em aula).

Rüdiger explica que Maffesoli apresenta o “nós comunitário”, mas Heidegger diz, filosoficamente: nunca sabemos quem é o “nós”. Importante, agora, é comunicar. Importante é a interatividade. O conteúdo vai deixando de entrar em jogo. O que conta é o fluxo. Comunicação designa um processo. Ela não é nem sujeito, nem objeto. O pensamento comunicacional começa com o emissor. Depois, acontece o que poderíamos chamar de “dobra” (Deleuze), isto é: tudo é recepção. Por que uma dobra? O que mudou? É a interatividade. “É só na modernidade que se tenta definir o que é o homem e explorá-lo. Hoje é o tecnológico que está no auge, e não o humanismo.” Rüdiger cita a seguinte frase de Nietzsche: “Esqueçamos o homem”. Conforme Rüdiger, “nossa preocupação, agora, é desenvolver a inteligência artificial, deixando o humano para trás. *A técnica está sempre associada a algo que não é técnico. Esse é o elemento poético do imaginário*”. O homem se torna o centro do universo, ou seja, ele é o sujeito e o resto, objeto. O que determina essa mudança? Ela pode ser explicada por um chamado que nos é feito por um outro pensamento, o tecnológico. Não há mais a questão de ser alguma coisa, mas a de armar uma situação. Descartes diz: “Penso, logo existo”. Descartes também nos define como máquinas, pois o homem é um “eu” instalado na máquina, esse animal racional, segundo Rüdiger.

Rüdiger recorda que o “eu” para Descartes é coisa pensante: “Mas o “eu” não é uma coisa. Por isso, para escapar dessa armadilha, ele diz que seu pensamento é filosófico, ou uma “filosofia primeira”. Máquina é a idéia de algo que funciona automaticamente (“Deus feito máquina”, segundo Spinoza)”. Desde o século XVII, diz Rüdiger, o homem é uma máquina que pensa, mas cuja máquina trabalha mal. Devemos trocá-la pela inteligência artificial. Toda técnica calcula, e Heidegger chamou isso, conforme Rüdiger, de o “elemento matemático”. O filósofo, continua Rüdiger, dá elementos de ruptura com a modernidade, que é a mistura do ontológico (o ser e a identidade) e do tecnológico (o cálculo e a solução do problema do ser). “A linguagem digital é 0 e 1, o sim e o não, é o isso ou o aquilo. Essa linguagem é proposta no século XVIII. Descartes era matemático. Leibniz chegou a dizer que a matemática era tudo.” Queremos certeza, convicção. O que é a representação? É re(a)presentação, que significa re(a)presentificação, que significa o aparecimento do ser. “Ousia”, do grego, é o processo de revelação do ser, afirma Rüdiger. E Deleuze, prossegue o professor, chama de “dobra da linguagem” quando se tenta re(a)presentar o ser. “A linha segue uma idéia, um conceito, uma palavra, um dicionário, um léxico. Essa é a linguagem organizada. Quem somos nós, para Heidegger, de fato, nunca saberemos.” O entendimento que temos de nós mesmos não seria sempre alienado? Daí vem a técnica, um dos modos de revelação do homem, uma correspondência com aquilo que imaginamos ser, anota Rüdiger.

5.5 A explicação *maquínica*

Por que, no século XVII, o homem é constituído a partir de outro princípio, aquele que o entende como máquina? Heidegger responde: não existe uma explicação concreta (positiva). O mistério tem de ser aceito como tal. Chega-se, conforme Rüdiger, à metafísica, que é uma tentativa de explicar o inexplicável. “O mistério aponta nosso limite. O pensamento ocidental quer explicar tudo por meio do pensamento tecnológico e maquinístico, o que, para Heidegger, pode levar ao desaparecimento do homem.” Porém, ainda temos fantasias delirantes, e de modo incontrolável, estapafúrdio ou ocasional. O que explica, então, uma mudança de configuração? Somos nós. Mas quem somos nós? Nós nunca sabemos quem somos. O que faz a circunstância? De novo, somos nós. Mas que “nós” é esse? O que é a técnica senão a tentativa de controle dessa figura denominada por Heidegger de “a angústia do ser”? Nietzsche também se

angustiara. “A modernidade culmina com a chegada do completo niilismo (...)” (RÜDIGER, 2006, p.119). A partir dessa reflexão, uma pergunta se impõe. Se o filósofo italiano Gianni Vattimo afirma que, “para Nietzsche, niilismo é a situação em que o homem reconhece explicitamente a ausência de fundamento como constitutiva da sua condição (aquilo que, em outras palavras, Nietzsche chama de morte de Deus)” (1998, p.115), daria para dizer o mesmo em relação ao pensamento filosófico heideggeriano, o de uma filosofia que também observa uma “ausência de fundamento” na humanidade?

Heidegger, segundo Rüdiger, é um Nietzsche duplicado: “Um nietzschiano diria que Heidegger estaria redizendo o que ele, Nietzsche, diz. No entanto, Heidegger diz outra coisa”. Rüdiger continua: “Em Zaratustra, observa-se um niilismo passivo, dos personagens que o cercam, e ativo, aquele que ele prega, o de viver em meio ao nada. Cada vez menos se ouviria a voz do ser”. Já no niilismo ativo, conforme Rüdiger, se reconhece que, no fundo, não há nada estável ou definido. Niilismo é o movimento do ser e do não-ser, na opinião de Heidegger. Heidegger diz: o mundo sempre tem uma dimensão criadora, e essa dimensão criadora é o aspecto metafísico da existência. Nós construímos o mundo. Heidegger não se preocupa se o mundo é ou não trágico, pois ele não está nesse mundo. Para ele, essa questão é irrelevante. Isso não é mais problema dele. Heidegger chegou a se referir, várias vezes, em “outro começo”, uma vez consumada a metafísica ocidental. Por isso, sob esse ângulo seria um otimista ao apontar para um novo começo, só que esse outro começo é incerto. Não está ao nosso alcance dizer isso. A figura disso, hoje, seria o começo do pós-humano. E o contexto desse pós-humano é a cibercultura, mediada pelo pensamento tecnológico, desde o chamado da “armação” (focada no maquinismo). O que Heidegger nos leva a pensar, e Rüdiger reforça, é a posição do homem ocidental em um mundo que parece se estruturar com base no conhecimento técnico. Se compararmos essa realidade com a de um cineasta, o aparato técnico, se mal utilizado, pode resultar em um mal filme, tecnicamente falando. Porém, uma aparelhagem técnica manipulada para dar um efeito de erro na imagem, é outra coisa. Daí a importância do pensamento de Flusser, que segue.

5.6 Caixa (não tão) preta

O tcheco Vilém Flusser, que, fugindo do nazismo, emigrou para o Brasil, em 1940, e passou a lecionar em São Paulo, escreveu sobre a relação entre o ser humano e a

técnica. Autor de “Filosofia da caixa preta”, um ensaio de suas conferências na França e na Alemanha, em que sugere um jogo recíproco entre o fotógrafo (autor) e a máquina (objeto), ou seja, entre o dominador que também é dominado, Flusser elabora uma espécie de Teoria da Criatividade. Para ele, seria impossível criar informação a partir do nada, uma vez que tudo se limitaria à manipulação de informações já adquiridas, assim como no uso do aparato técnico, imerso no que ele chamou de “caixa preta”. O poder, segundo ele, está nas mãos do programador do aparelho, e não em quem o possui. Transferindo essa lógica para o domínio artístico, um autor não criaria - livremente - como julga criar: dependeria de um aparelho programado, anteriormente, para a execução de algumas tarefas, aquém ou além da vontade humana. “De maneira que o fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, o que está inscrito no aparelho” (2002, p.31). O que Flusser reflete em termos fotográficos poderia ser ampliado para outras manifestações da cultura, entre elas o cinema, com a seguinte diferença (um tanto óbvia): o equipamento fotográfico não é, estritamente falando, igual à câmera “de” cinema. O princípio de captura da imagem, no entanto, é o mesmo. Ambas (as formas) procuram, através da lente, e da manipulação desse artefato, a subjetividade artística, ignorando, de fato, o conteúdo do aparelho.

Flusser, como ele próprio afirma, “dança em torno do concreto” (2008, p.19). Neste livro, de 2008, intitulado “O universo das imagens técnicas - Elogio da superficialidade”, Flusser parece ampliar o assunto desenvolvido anteriormente (em “Filosofia da caixa preta”), abrangendo, agora, não só o universo fotográfico, mas também o universo da cultura e o das imagens eletrônicas. Começa advertindo que não se trata de obter respostas conclusivas, porém perguntas, apesar de, como o autor admite, “mascará-las” como sendo respostas. O que Flusser não aceita é a idéia de uma “criação originária”. Exemplifica com o jogo de xadrez, que pode ser jogado individualmente, mas que, a dois, apresenta uma variação estratégica inimaginável antes. Podemos remeter esse exemplo à relação eu-outro, já mencionada anteriormente, que amplifica a visão do universo para a díade e o par, não só enriquecendo o que antes era monovalente, como também abrindo espaço para uma terceira força. O ponto em que Flusser converge com nossa tese é o do imperativo relacional da autoria ou do autor.

Dessa maneira, o “artista” não é uma espécie de Deus em miniatura que imita o Grande Deus lá de fora (ou o que quer que se ponha no lugar desse Grande Deus), mas sim jogador que se engaja em opor, ao jogo cego de informação e

desinformação lá de fora, um jogo oposto: um jogo que delibere informação nova (2008, p.93).

E o método disso, ainda segundo Flusser, não é o de inspiração divina (ou anti-divina, como ele ressalta), mas sim “o do diálogo com os outros e consigo mesmo: um diálogo que lhe permita elaborar informação nova junto com informações recebidas ou com informações já armazenadas” (*Ibidem*), dentro de uma rede dialógica da telemática.

A proposta de Flusser é reformular o conceito de autoria, no sentido de produção de obra individual, para poder sustentar o de “criatividade”. Retoma, para tanto, a origem do termo “autor”, que, do latim *augere*, significa tanto “fazer crescer” quanto “fundar”. Porém, um trabalho coletivo - e isso vem se multiplicando, de acordo com Flusser - esvazia o significado de autoria. “Por esta e outras razões, o termo *original* perde o significado (como distinguir entre fotografia original e copiada?) e o termo *autor* torna-se duvidoso” (FLUSSER, 2008, p.103). Do ponto de vista do conhecimento, Flusser diz que o autor é inoperante, porque jamais conseguiria criar a partir da solidão e do isolamento. O Grande Homem, na opinião de Flusser, se tornou redundante, mas o de criatividade, não, desde que em contato com uma segunda força (exemplificada pelo jogo de xadrez). Assim, a criatividade, se analisada sob o aspecto comum, o do indivíduo criador pela genialidade, não faria mais sentido, a não ser que o pensemos em função de “uma produção dialógica de informação eternamente reproduzível” (2008, p.107). Flusser reconhece, por outro lado, que algumas imagens, inclusive fílmicas, proporcionam uma sensação de “jamais visto”. De onde viria essa sensação se o autor morrera e este autor apenas reproduziria o programa do aparelho? Esta sensação estaria, segundo Flusser, inserida nas imagens “informativas”, e não redundantes, tema levantado, mesmo que ligeiramente, nesta tese. “De maneira que posso distinguir, isto sim, entre imagens informativas e imagens redundantes” (FLUSSER, 2008, p.49). No entanto, não há realidade encoberta, e este é o “elogio da superficialidade” em Flusser.

6. Um autor cinematográfico

6.1 Nova onda francesa

A discussão sobre a autoria no cinema com que trabalhamos é a que foi alavancada a partir da publicação de artigos na revista *Cahiers du Cinéma*, no final dos anos 1940 e início dos 1950. Alguns críticos chamavam de antipoética certa atitude da crítica oficial em relação a diretores como Jean Cocteau (1889-1963), Jacques Becker (1906-1960), Robert Bresson (1901-1999), Jean Renoir (1894-1979), Marcel Pagnol (1895-1974), Sacha Guitry (1885-1957), Max Ophüls (1902-1957), considerados “menores”. A expressão “diretor-autor”, criada pela nova geração, pretendia ser um contraponto ao Cinema de Equipe (o Cinema da Qualidade Francesa). Defendem, basicamente, que um bom diretor não é um técnico virtuoso, mas antes uma forte personalidade que se expressa por meio do cinema. Daí se origina o termo Política dos Autores. Esta proposta foi inspirada, segundo François Truffaut (1932-1984), em uma idéia do escritor Jean Giraudoux, segundo a qual não existem boas peças de teatro, mas apenas bons autores. A intenção da Política dos Autores no cinema era reabilitar cineastas que filmassem com base em conteúdo bastante pessoal. Truffaut publica, em janeiro de 1954, na mesma *Cahiers du Cinéma*, um artigo em defesa de Fritz Lang (1890-1976), afirmando que a Política dos Autores, em primeiro lugar, significa um *voluntarismo* no amor aos cineastas escolhidos e no acompanhamento de uma obra em *processo*. Também publica, na mesma revista, a de número 31, em janeiro do mesmo ano, o polêmico e conhecido texto intitulado “Uma certa tendência do cinema francês”.

A tendência foi chamada por ele de “realismo psicológico”. Truffaut critica roteiristas que se especializaram em adaptações literárias, como Jean Aurenche e Pierre Bost. O problema apontado por Truffaut era o de que as adaptações procuravam sempre reproduzir cenas do livro. A crítica se dá pelo fato de ele não estar seguro se haveria alguma cena não-filmável do livro que justificasse a tese da equivalência. O cineasta Alexandre Astruc, por sua vez, cria, no final dos anos 1940, a expressão *caméra-stylo*, no artigo “O nascimento de uma vanguarda”⁵¹, comparando o trabalho de direção cinematográfica ao da criação literária. Um diretor filma ao estilo de um escritor. Estas duas idéias-força serviram de impulso para o movimento denominado Nouvelle Vague.

⁵¹ Em *L'écran Français*, nº 144, de 30 de março de 1948.

O termo Nouvelle Vague apareceu, pela primeira vez, sem ter ainda relação com o cinema, na edição de 3 de outubro de 1957 da revista semanal francesa L'Express, com a escritora e ensaísta Françoise Giroud, co-fundadora do hebdomadário. Ela se referia, inicialmente, a um relatório sobre a juventude francesa. A mesma Françoise Giroud publica pela Gallimard, um ano depois, um livro sobre o assunto: “Nova onda: retrato da juventude”. Quem, por fim, adapta essa expressão para o cinema francês é o crítico Pierre Billard, na revista *Cinéma*, em fevereiro de 1958, ano de lançamento de *Les cousins*, de Claude Chabrol. As características básicas destes filmes chamados por jornalistas de Nouvelle Vague eram a rapidez de produção (às vezes, os filmes eram rodados em não mais do que três meses, como é o caso de *Os incompreendidos*, de Truffaut, de 1959) e as improvisações.

Também se pautavam por um elenco desconhecido ou amador, por equipe formada por amigos, por liberdade de criação (roteiros livres da ascendência dos roteiristas profissionais), por tomadas inusitadas e preferência por locações (quando os estúdios ainda eram referência). Resumindo, houve uma reação de críticos de cinema contra o que chamavam de estagnação do cinema francês, representado pela Tradição de Qualidade. As técnicas desse novo cinema desafiaram as leis da narrativa tradicional, e uma série de outros cineastas espalhados no mundo inteiro, inclusive no Brasil, como Glauber Rocha, acabou impressionada pela Nouvelle Vague francesa. Os jovens realizadores queriam ousar com base em um desejo profundo de exprimir uma sensibilidade. Cunharam a expressão “diretor-autor”, para designar esse perfil do cineasta autoral. Truffaut chegou a fazer uma entrevista (foram 50 horas de duração!!!) com o até então menosprezado Alfred Hitchcock. Para o ensaísta português Carlos Melo Ferreira, a Nouvelle Vague divide-se em quatro períodos: de 1947 a 1955 (antecedente), de 1956 a 1958 (início), de 1958 a 1961 (apogeu) e de 1961 a 1965 (seqüela). Valorizamos nesta tese, pois, por uma questão de sensibilidade, a figura do diretor de um filme; mas não a de um diretor apenas competente do ponto de vista técnico. Preferimos um diretor antes flagrado em seus delírios. Analisando o caso brasileiro, foi no Cinema Novo que esse perfil de cineasta floresceu, apesar do foco em uma produção de caráter ideológico, mas que não prejudicou o cineasta autoral. O cinema, para Glauber Rocha (1939-1981), era um veículo com potencial revolucionário. Acreditava que um filme em película fosse capaz de transformar o país. “Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo”, diz ele (1997, p. 59).

Este cinema poético, diferentemente daquele que repete fórmulas (como os não-autorais), ainda é singular no que diz respeito à criação artística no Brasil. Mesmo uma indústria cinematográfica com um forte apelo comercial, não muito diferente do que sempre foi, dobra-se, e sempre se dobrou, à capacidade de criação de determinados realizadores. O que os autores têm em comum é uma necessidade em criar. “A forma do meu cinema, com todos os altos e baixos, com todos os pontos brilhantes e obscuros, com tudo o que tem de feio e de bonito, é a expressão da minha personalidade. Então, eu assumo o meu ego, mas não de um ponto de vista narcisista ou individualista” (ROCHA, 1985, pp.254-255). Abro parênteses, aqui, para avançar um pouco mais no campo glauberiano. Diretor brasileiro semelhante a Godard, no sentido de postular um cinema que seja a expressão de sua personalidade e cuja utopia, a de conscientização política, acaba sendo apenas mais uma forma de entretenimento, sem desmerecê-los por isso, Glauber tem uma face política tradicional (postular a conscientização da massa através do cinema) e outra delirante. Fazemos uma relação arbitrária entre *Terra em transe* e o Golpe de 64. Considerando dessa forma, no cinema de Glauber Rocha a política é menos o conteúdo do que a vontade de filmar. O mesmo vale para Godard. Glauber Rocha tinha entre 24 e 25 anos em 1964 e já tinha feito cinema. O Golpe foi só mais uma situação na sua trajetória existencial para motivá-lo a prosseguir nos seus questionamentos.

Por isso, Glauber e Godard são cineastas autorais. Vivem, justamente, o dilema (sempre trágico, pois não apresenta uma resolução pacífica como o drama) entre ser o que achamos que somos ou ser o que achamos o que outros pensam sobre nós. Glauber Rocha tentou definir *Terra em transe* da seguinte forma: “É um filme mais poemático do que ficcional. Isto é, a estrutura é livre, cada seqüência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada seqüência procura analisar um aspecto deste tema complexo. Unindo tudo, como narração, o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da política, no clímax de uma revolução frustrada. *Terra em transe* é a minha visão, é o pânico da minha visão”. Glauber Rocha, como vimos, procurava assumir suas escolhas, e é precisamente neste ponto que voltamos para o início dos parênteses, destacando que um cineasta politizado como Glauber queria antes, como ele próprio disse, se expressar. O Golpe de 64, como tantos outros assuntos que o interessassem, poderia ser considerado um tema secundário na relação com o processo de criação cinematográfica. São os cineastas autorais como Glauber Rocha e Godard que têm coragem (e a raiz de coragem vem de coração), portanto, que agem com o

coração, de assumir uma autenticidade que muitos cineastas não enxergam. Nada contra, pois as opções na escolha deste ou daquele filme, deste ou daquele livro são inteiramente pessoais. O que chama a atenção entre as características dos cineastas é que uns introduzem no seu trabalho suas próprias idéias sobre a vida, como Ruy Guerra.

Outros não. Diretores autorais têm em comum a urgência da expressão pessoal. Poderíamos citar Godard, o caso paradigmático de autoria no sentido apontado nesta tese. O cinema, para ele, é, ao mesmo tempo, formador e forma de sua personalidade. O autor é o filme. Para diretores como Godard, não seria possível fazer cinema de um jeito que não fosse o dele. O mesmo pode-se afirmar em relação a vários outros cineastas, contemporâneos ou não. Ruy Guerra, por exemplo, comentou, em entrevista para Beto Rodrigues, na revista *Porto&Vírgula*, publicada em setembro de 1997, pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, que ao aceitar a interferência dos produtores para que diminuíssem a duração de *Kuarup*, seu filme acabou prejudicado. Explica que, primeiramente, os produtores concordaram que o filme tivesse três horas de duração, mas, depois, acharam que ele seria longo demais e, portanto, anti-comercial. Não haveria mercado para um filme desses, argumentaram, já assustados. Apesar de Ruy Guerra ter feito um levantamento e listado vários filmes com três horas de duração, todos grandes êxitos de bilheteria, acabou cedendo. E se arrependeu, conta, já com a metade do filme pronta. “Começaram a me pressionar muito, e foi a primeira vez na minha vida que eu transigi com um produtor e nunca mais volto a fazer isso na vida” (p. 11). Ruy Guerra diz que sua função é defender o filme e que, ao fazê-lo, defende até os próprios produtores, sem que eles tenham consciência disso, claro.

6.2 Sentir com as tripas⁵²

O cineasta argumenta que é extremamente aberto a modificações, mas que, no entanto, determinadas coisas estragam o filme e, por isso, procura defendê-lo. O preço por ceder foi alto, diz ele: “Cortei certas cenas, tentei acomodar um pouco a um formato menor e, quando cheguei na montagem final, o filme tinha duas horas e vinte minutos”. O problema, segundo ele, é que deixou de filmar certas coisas, teve dificuldade de passar informações básicas e algumas cenas ficaram “sem respiração própria”. “Eu devia ter mantido a minha posição, mas assumi a angústia dos produtores. Foi um erro”

⁵² Expressão utilizada por Luis Carlos Restrepo em “O direito à ternura”.

(p. 11). A noção autoral de Ruy Guerra é a de uma intuição sobre o filme. Um produtor - e vários filmes retratam essa “guerra” - não enxerga o mesmo que o diretor de cinema. A cena clássica de um autor em crise é a de Marcello Mastroianni, interpretando Guido, em *8 e Meio*, de Federico Fellini, e que ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1963. Nos primeiros quinze minutos de filme, surge a questão: “Perguntamo-nos o que os autores realmente querem. Querem nos fazer pensar? Querem nos meter medo?”. Em seguida, uma atriz francesa reclama ao produtor do filme que não tinha entendido a sua personagem, mas que precisava senti-la dentro de sua carne. “E o maestro ainda não explicou?”, perguntou-lhe, em tom debochado, o produtor, referindo-se a Guido. “Não”, respondeu ela. O produtor lamenta, e afirma que não poderia lhe explicar por se tratar apenas do produtor do filme e que, por isso, não sabia de nada; o que Guido, por sua vez, confirma, dizendo-lhe que, naturalmente, não poderia saber mesmo.

Este diálogo, cheio de ironias entre o produtor e o cineasta, leva Guido a pensar: “Minhas idéias pareciam tão claras... Eu queria fazer um filme honesto, sem nenhuma mentira. Achava que tinha algo tão simples a dizer! O meu filme seria um pouco útil para todos e ajudaria a enterrar o que de morto carregamos”. Era essa, pelo menos, a intenção do autor, que, porém, não se reconhecia na história e acaba revelando que é o primeiro a não ter coragem de enterrar nada. “Em que ponto errei o caminho?”, pergunta-se. É o momento de entrar em cena o Crítico, alter-ego de Fellini. “Para ele, o produtor, um filme fracassado é só um fato econômico, mas, para o senhor, ao ponto em que chegou, podia ser o fim.” O crítico-Fellini continua, dizendo que “estamos sufocados por palavras, por imagens, por sons que não têm razão de ser, que saem do nada e se dirigem para o nada”. Conforme ele, ainda, “a um artista que realmente seja digno de tal nome só se devia pedir a lealdade de educar-se para o silêncio”. Quer dizer, educar-se para a reflexão, para tudo aquilo que Guido disse pretender fazer e que, ao contrário do que pensa, não consegue. O pensamento de Fellini é autoral, porque, nele, um filme é a projeção do autor. Para finalizar, o crítico-Fellini comenta, justificando tanta filosofia: “É que a nossa verdadeira missão é varrer os milhares de abortos que todo dia tentam, obscenamente, vir ao mundo”. A noção de autoria em Fellini tornou-se referência para uma série de realizadores cinematográficos. Muitos diretores contemporâneos (Gabriele Salvatores, Julio Medem, Rebecca Miller, Hal Hartley, Wim Wenders, Silvio Soldini), que não só os franceses oriundos da *Cahiers du Cinéma*, refletem no seu trabalho a mesma idéia de *sensibilidade* que a de um Fellini (1920-1991): uma *sensibilidade autoral*. O diretor, hoje, vive o dilema de ser ele mesmo em

um mercado que procura padronizar, a fim de não correr riscos (ou fracassos de bilheteria). A teoria do autor não foi algo imposto, mas sentido. Um sentir com as tripas.

Por mais autoral que seja a obra, o que já é discutível de *per si*, o filme tem que atingir algum tipo de público para se tornar vendável, caso contrário não fica em cartaz, ou, quando fica, é pouco tempo - não mais do que uma semana. Conforme Badiou, um filme de autor “estabelece alguma idéia a seu respeito” (2002, p.109). É o oposto do juízo indistinto: “(...) filme situável na pasmaceira entre prazer e esquecimento” (BADIOU, 2002, p.109). A visitação do sensível é, para Badiou, a “poética do cinema”. Visitação porque é passagem e movimento. O cinema, para ele, é uma arte impura e, por isso, o “mais-um” das artes. Outro argumento considera o filme como estilo, que Badiou chama de juízo *diacrítico*. Estilo e autor são o contrário da indistinção porque se diferenciam da cópia. Esse estilo diacrítico é resultado da crítica, que julga o que é ou não filme de qualidade. Para Badiou, no entanto, “a arte é infinitamente mais rara do que a melhor crítica pode suportar” (*Ibidem*, p.110). Ao se falar de um filme, ainda conforme Badiou, não se deveria dar privilégio às questões puramente técnicas, como o plano, o corte e os demais efeitos com a câmera, a não ser que contribuam para uma reflexão avançada ou o “toque” da Idéia (que ele escreve com letra maiúscula), inata à impureza do filme. Segundo Badiou, um filme mostra o que *não* há nele, ou o que está *além* dele. A tese é semelhante ao cinema praticado por um Ruy Guerra. Ele mostra para não mostrar. Guerra prefere trabalhar com a noção do tempo, por causa de uma pluralidade do imaginário, que transita, livremente, entre o passado, o presente e o futuro.

Em determinados filmes, parece haver como que uma fusão entre a personalidade do cineasta autoral e a sua obra. Um determinado tipo de análise pode levar em conta o autor como uma instância abstrata (separada da sua obra), mas outro pode considerá-lo como uma personalidade que se expressa por meio da câmera, e é disso que se trata aqui. Não é o caso de desvendar o que o cineasta pensa através do filme, mas o fato de que esse filme é a forma de expressão da pessoa (artista e artesão), com toda a pluralidade que ela comporta. Pode ser, também, a representação de uma individualidade sensível a um certo modo de se dirigir ao mundo. Ao definir *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha afirmou que se tratava de um filme mais “poemático do que ficcional” (1997, p.274). Nos estudos de cinema, Jean-Claude Bernardet revisita o tema da autoria cinematográfica em “O autor no cinema - A Política dos Autores: França-Brasil, anos 50 e 60”, enfocando-a sob o ponto de vista da crítica especializada,

no Brasil e no exterior. Teixeira Coelho, apesar de não se filiar aos estudos cinematográficos, mas em ação cultural, aponta para uma *sensibilidade pós-moderna* ao se referir ao trabalho de Jean-Luc Godard, e reflete sobre a autoria no ensaio “A morte moderna do autor”, revendo os postulados estruturalistas de Michel Foucault, para concluir que “depois de um período de ostracismo, o autor volta à cena (...)” (1995, p. 147).

6.3 Discurso acéfalo

Em 1969, Foucault apresentou à Sociedade Francesa de Filosofia, no Collège de France, uma reflexão sobre a importância (ou não) do sujeito. Falar do sujeito é, portanto, falar de um autor. Esse texto ficou marcado pela expressão “função-autor”, que defende uma releitura do papel da autoria. Acusado de ter guilhotinado o autor, figura cara ao meio artístico, Foucault, na fase dos debates, se defende: “Não disse que o autor não existia; não disse e admiro-me que o meu discurso se tivesse prestado a semelhante contra-senso. Falei de uma temática na qual o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” (1992, p.80). Em seguida, Foucault argumenta que uma coisa é tentar definir como é exercida a função-autor e outra, afirmar: o autor não existe. A importância do sujeito é relativa, segundo Foucault. Explica que se interessa em observar de que maneira um texto se relaciona com seu autor. Para ele, a idéia de autor refere-se à especificação de um certo discurso, a fim de, em uma determinada cultura, ter um estatuto autoral, a função-autor: “[Essa função] é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (1992, p.46). Um breve relato histórico de Foucault ressalta que, nem sempre, se deu importância ao autor e que essa função, portanto, não se aplica a todos os discursos. No das obras literárias, sim. Nelas, o autor é o alter-ego do escritor, o que faz com que Foucault entenda a função-autor como o de uma infinidade de “eus”.

O autor que excede sua própria obra, como Freud, é, para Foucault, “fundador de discursividade” (1992, p.58). Roland Barthes segue a mesma tendência. Em um artigo intitulado “A morte do autor”, lembra que, para o poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé (1871-1945), “(...) é a linguagem que fala” (1977, p.147). Foucault e Barthes se apóiam em Mallarmé, que separava o autor da sua obra. Para Barthes, lingüisticamente o autor é uma instância da escrita. O texto, continua Barthes, é um

tecido de citações desenhado a partir de inúmeras referências culturais. Portanto, existir um autor seria impor limitações ao texto. Para Barthes, o reino do autor foi erigido pela crítica, que, segundo ele, nunca se interessou pelo leitor. Uma vez eliminado o autor, decifrar um texto é tarefa inútil. Por isso, a importância do autor para a crítica, que se vale dele para se justificar. Assim, conclui Barthes, o nascimento do leitor depende da morte do autor. Para Teixeira Coelho, no entanto, é preciso repensar a noção de autor sob outro prisma. Ele explica que a tese de Foucault não veio do nada, e sim de um olhar estruturalista dos anos 1950 e 1960 (remonta a Duchamp que remonta ao marxismo): “Apesar da negação oposta por Foucault, mais de uma vez, à tese de que teria dívidas junto ao estruturalismo. No entanto, essa vinculação é tudo, menos invisível” (1995, p.149). O estruturalismo, lembra Teixeira Coelho, desmembrou o sujeito (ou, no caso, o autor) de sua obra. O exemplo eram as sociedades primitivas ou indígenas, mas, ainda conforme Teixeira Coelho, várias descobertas esclareceram que, diferentemente da cultura ocidental, naquelas organizações não existia a figura do artista.

Segundo Teixeira Coelho, “Foucault nadava, sim, nas águas do estruturalismo que privilegiava a estrutura em detrimento do sujeito” (1995, pp.150-151). A semelhança do sujeito *com* e *como* uma máquina não é de todo absurda, já que, observa Teixeira Coelho, espera-se que ela opere por si mesma. Descarta-se o homem. No caso da arte, teríamos, portanto, uma função-arte, diz Teixeira Coelho. “Para Foucault, como para Duchamp e para o estruturalismo, uma obra (um texto: tanto um filme quanto uma revolução) constitui-se ao largo de uma vontade e de uma ação individual - e se um indivíduo conta para algo, não é senão como catalisador” (1995, p.153). Mas, para Teixeira Coelho, a idéia contemporânea é outra. De acordo com ele (e por isso o nome do artigo é “A morte moderna do autor”, e não *pós-moderna*, porque, nesse caso, ela não se aplicaria), a tese de Foucault é ponto de chegada, e não de partida. “A idéia contemporânea da autoria não será mais, sem dúvida, a do século XIX ou XVI. Será, mesmo assim, uma idéia de autoria” (1995, p.157). Teixeira Coelho termina o artigo esperando um olhar mais amplo em torno da autoria, sem que se queira do autor os mesmos pressupostos de uma unidade da obra, de uma repetição do que sempre fez. A polêmica em torno dos artigos de Foucault e Barthes contribuem para que a noção de autoria seja reconsiderada sob outras balizas, e que sejam, de preferência, contemporâneas, a fim de aproximar o contexto de uma produção com uma idéia de autoria atualizada. A autoria, nesta tese, não comporta um conceito definitivo.

Trata-se, antes, de uma noção que nos remete à idéia inicial da Política dos Autores francesa, elaborada, principalmente, por François Truffaut. Ele faz uma observação no sentido de se tratar, apenas, de uma questão subjetiva, ao falar da admiração por Alfred Hitchcock: “Não é tanto a aparição ritual de Hitchcock atravessando em rápidas vinhetas cada um dos seus filmes que me interessa, são os momentos em que acredito ver expressas as suas emoções pessoais, toda a sua violência contida enfim liberada” (s/d, p.205). Essa ambivalência entre técnica e imaginação é permanente no pensamento desses autores (daria para dizer, até, todos os que salientamos nesta tese). O problema é que, conforme Ana Taís Martins Portanova Barros (2007, p.13), “qualquer técnica é suspeita de promover o endurecimento da visão de mundo”, daí a necessidade dos autores franceses em postular que o ideal da autoria era uma postura sensível ao trabalho de determinado cineasta, que passa pela técnica, mas não só por ela. O que gostaríamos de salientar nesta explicação de Truffaut é que o sentido de autoria nele é o de uma *crença*, e não de uma certeza absoluta. É algo em que ele, Truffaut, enquanto individualidade, acredita, sem ter a conotação de uma lei universal e irrefutável. “Amor voluntário e o acompanhamento de uma obra em processo: eis, para Truffaut, os elementos essenciais da Política dos Autores” (TOUBIANA, 1998, p.138). O entendimento de autoria enfatizado por Truffaut é complexo, no sentido de uma teia de relações que se misturam com o seu gosto pessoal, a defesa de seus cineastas preferidos e a arte cinematográfica.

6.4 O extremo do olhar

Nossa opção em destacar a *sensibilidade autoral*, identificada em determinados diretores, segue o espírito de Truffaut, o de uma questão de gosto. Entre os diretores considerados autorais escolhidos neste capítulo, observamos uma noção comum a todos eles que não elimina, porém, suas diferenças: a da criação como a expressão de uma sensibilidade. Este traço particular é o que nos permitiria falar de uma certa *unidade divergente* ou o que François Truffaut entendia por “segredos de fabricação” (2000, p. 374)⁵³, referindo-se aos cineastas de sua predileção: Roberto Rossellini (1906-1977), Ingmar Bergman (1918-2007), Alfred Hitchcock, Robert Bresson. O diretor-autor

⁵³ *Les cinéastes ont des manies, des trucs ou des partis pris qui leur appartiennent en propre et qui les aident à travailler. On peut appeler ça leur style ou leurs secrets de fabrication, mais on doit les respecter et ne pas les remettre en question* (TRUFFAUT, 2000, p.374).

contemporâneo insere-se não mais na lógica do indivíduo ideológico contra o Estado, a exemplo do Cinema Novo, mas obedece antes a uma *sensibilidade autoral* própria das indistinções das fronteiras políticas. Trata-se de uma expressão que preserva as características do autor sem, no entanto, excluir a singularidade de uma obra. É o que podemos observar analisando, um pouco mais a fundo, teorias sobre alguns cineastas, conforme a noção de “obra aberta”, de Umberto Eco. Com isso, o semiólogo italiano quer dizer que essa noção “não é uma categoria crítica, *mas representa um modo hipotético*, uma direção da arte contemporânea” (1976, p.26). É bom frisar que não se trata, aqui, de conceituar o autor contemporâneo, e sim propor uma leitura também contemporânea desse autor como “um artista que luta para expressar seus ideais estéticos” (TARKOVSKI, 1998, p.26).

O ideal estético é sempre uma aposta, e aposta, para Morin (1991, p.95), pode ser uma escolha, como também a consciência do risco e da incerteza, algo inerente ao fazer cinematográfico autoral. Eco explica que muitos críticos procuraram, a partir de sua noção, enquadrar este ou aquele cineasta dentro dos pressupostos de uma “obra aberta” em oposição a uma “obra fechada”. O autor, no entanto, não procura trabalhar com essa dicotomia. No livro que sustenta a tese de “obra aberta”, Eco faz apenas uma pequena observação a respeito dessa dicotomia, mas não embasa sua proposta estabelecendo diferenças. Segundo ele, “o espírito não é dividir as obras de arte em obras válidas (‘abertas’) e obras não válidas, obsoletas, feias (‘fechadas’)” (1976, p.25). Ou seja, o sentido de abertura, como o próprio autor explicita, é entendido como o de uma ambigüidade da mensagem artística. Abre possibilidades de interpretação e estimula uma leitura polissêmica da obra de arte. Outro ponto a destacar é que uma obra, na opinião de Eco, é resultado de uma série de situações que envolvem não apenas um modelo de filme, “mas como um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior, idéias, emoções predisposições a operar e atos de invenção” (1976, p.28). No cinema, a organização dessas categorias resulta na mensagem fílmica. A recepção, porém, varia. Eco comenta que uma obra de arte tem relação com aquele que a vê.

Para Eco, assim, cada “fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais” (ECO, 1976, p.40). Logo, conforme Eco, a compreensão da forma originária se dá por uma perspectiva individual. Eco relaciona uma “obra aberta” com uma obra poética. O sentido que ele dá ao termo não é o de

Aristóteles, “o de regras coercitivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez” (1976, p.24). Para Eco, o aspecto da fruição não pode ser negligenciado. Se o autor usa determinados artifícios para compor sua obra, não é para dirigir o espectador nesta ou naquela direção, pelo menos dentro do que ele entende por “abertura”. O autor é considerado por nós um artista, que, para fazer de uma obra alguma coisa viva, não pode representá-la de um modo inteiramente consciente. “Quando a expressão falta, quando tudo for feito *de acordo com determinadas regras*, o resultado pode ser bem acabado, elegante, mas morto. Por isso, a missão da arte não é copiar a natureza: expressá-la” (COELHO, 2003, p.130). Poderíamos, aqui, em se tratando de percepção, acrescentar o pensamento de Maurice Merleau-Ponty. Para ele, perceber é comunicar ou comungar. A intenção é do cineasta, mas o acabamento da obra é feito pelo espectador: “A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, porque se põe na extremidade de um olhar” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.429).

A noção de sensibilidade autoral aponta na mesma direção de Ponty. Isto é, a autoria não é um sentido *a priori*. Ela se verifica na percepção, sempre de caráter subjetivo, do analista (ou pesquisador). Um autor cinematográfico procura expressar um imaginário, cujas possibilidades de significação são infinitas ou, para lembrarmos Eco, “abertas”. É a qualidade do que é sensível na percepção do diretor-autor que estabelece o impulso criativo. Godard, por exemplo, imprime um estilo em seus filmes sem sabê-lo. É uma maneira particular de agir. O resultado dessa operação é que poderá, mais tarde, do ponto de vista analítico, dar sentido ao estilo. Não existem modelos de autor. Por exemplo: mesmo sendo um exemplo de diretor autoral, Godard não pode ser tomado como o único autor no cinema. Porém, ele tem um estilo, que é a sua impressão digital. “Godard é o poeta da imagem que nos pergunta se quando vemos nossa própria foto não nos consideramos uma ficção, o poeta que enfrenta a colonização da imagem, do olhar” (COELHO, 2003, p.94). “Sempre agi, nos meus filmes, do mesmo modo que agia na vida. Não fiz distinção” (GODARD, 1989, p.41). Há um princípio de oposição que parece dominá-lo e que faz parte do seu universo fílmico, o de “se não se faz isso, eu farei” (*Ibidem*, p.31). O cinema dele é de oposição. Uma oposição à narrativa fílmica linear, à do *happy end*, por exemplo. Não se trata de chocar pela violência, mas por uma imagem (determinada ação que nos remete à idéia de...). A imagem icônica, visual em Godard tem de ser repensada. A criação em Godard se estrutura pela poética do simbolismo não-convencional.

É o sentido que Durand dá para a imaginação, o de uma subjetividade de natureza simbólico-antropológica. Isto é, o símbolo se apresenta de forma natural por razões que dizem respeito, de um lado, ao que é inerente ao ser humano, e, de outro, à cultura em que se insere. Também é de Godard a idéia de que tem muitas idéias. Não há espaço, no cinema dele, para a realização de um filme em etapas preestabelecidas, como acontece em parte da indústria cinematográfica nos Estados Unidos que segue as recomendações de Christopher Vogler. Este executivo dos estúdios norte-americanos criou um método de narrativa que define, previamente, a jornada de um herói. O livro de Vogler⁵⁴, amplamente difundido, é utilizado por diversos estúdios, que, dessa forma, contam sempre a mesma história, a do herói que é chamado à ação, enfrenta dificuldades e, finalmente, triunfa. Não há nenhum mistério nisso, mas, nem por isso, essa forma de narrativa deve ser desqualificada. O cineasta autoral não é melhor do que um cineasta funcional. Não centramos nossas questões nesse tipo de julgamento. Em suma, o esquema vogleriano é uma história arquitetada de antemão. O final é previsível e, portanto, coerente. Mas, para Godard, como na cena final em *Viver a vida* (1962), não se sabe quem está do lado de quem. “Um começo, um preâmbulo, depois um meio, depois um fim... isto sempre me deixou chateado, porque nunca consegui fazê-lo” (GODARD, 1989, p.56).

6.5 Lado oculto

Do ponto de vista artístico, Glauber Rocha acha que Godard questiona, a partir de um estilo, se vale a pena fazer arte. Isso pelo fato de que, na opinião do cineasta baiano, referindo-se ao lançamento de *O vento do leste* (1969), este é um filme “politicamente inofensivo como qualquer outra obra de arte, e a grande força deste filme é apenas uma: sua desesperada beleza que nasce, transparente, de uma inteligência cansada de poesia” (ROCHA, 1985, p.242). O jogo de palavras é outra característica da autoria em Godard, além daquilo que Glauber Rocha aponta em Godard, o de que seu perfil poético impede qualquer denúncia por se aproximar teoricamente da realidade. “O

⁵⁴ Trata-se do livro “A jornada do escritor - Estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas”. Vogler explica que a fórmula se originou do livro “O herói de mil faces”, do mitólogo Joseph Campbell. A partir dessa leitura, Vogler transpôs para o cinema o código secreto das histórias, um fenômeno recorrente em filmes como *Guerra nas estrelas* e *Contatos imediatos de Terceiro Grau*, segundo ele. A idéia tem relação com os arquétipos que formariam o *inconsciente coletivo*, conforme Jung. Vogler dividiu a jornada do herói em 12 estágios: Mundo Comum, Chamado à Aventura, Recusa do Chamado, Encontro com o Mentor, Travessia do 1º Limiar, Testes (Aliados e Inimigos), Aproximação da Caverna Oculta, Provação Suprema, Recompensa, Caminho de Volta, Ressurreição, Retorno com Elixir.

Godard tem uma frustração muito grande porque não consegue criar um clima político; ele não tem nenhuma violência. A tortura contra um estudante fica belíssima” (ROCHA, 1985, p. 239). O cinema, para ele, é um modo de exprimir uma impressão ou expressar uma impressão. “(...) o que se pode chamar de expressão, que consiste em pôr para fora alguma coisa, e depois, ao contrário, a impressão, que consiste em pôr para dentro alguma coisa. Nesta impressão, há um grande movimento de expressão” (GODARD, 1989, p.53)”. Godard, em *Viver a vida*, exprime-se através da figura do Filósofo, com quem Naná conversa em um bar (como vimos anteriormente). As opiniões dele, o Filósofo, podem ser as do próprio diretor, considerando o filme, no caso de Godard, como sendo uma extensão do seu próprio ser.

Um dos principais nomes da Nouvelle Vague francesa, Godard não se aprisiona à linguagem, no entanto, para que ela faça sentido (com exceção dos momentos em que procura suporte na filosofia), e sim que o sentido dela seja um modo de exprimir um imaginário. Godard aproxima seu cinema da literatura e da linguagem, destaca Raymond Bellour. Segundo ele, “da literatura, pelas posições de enunciação, a natureza do gesto criador, a indeterminação das obras, sua capacidade reflexiva. Da linguagem, no sentido em que as palavras se incorporam cada vez mais à imagem” (BELLOUR, 1997, p.15). Para Godard, segundo ele mesmo confessa, “o mais interessante no cinema, ou na criação de imagens, é a possibilidade de partilhar com os outros o fato de estar em dois lugares ao mesmo tempo” (1989, p.43). Dentro e fora da tela. Em “A teoria dos cineastas”, Jacques Aumont analisa o tormento de Godard em torno da imagem. “A imagem deve ser vista, e não lida, deve também ser fabricada; a imagem é objeto da *visão*, também no sentido visionário do termo” (AUMONT, 2004, p.57). Na opinião de Aumont, cineastas como Godard também pensam a sua arte, mas esse pensamento é espontâneo. “Minha aposta é que os cineastas teóricos esclarecem os problemas teóricos mais importantes porque os enfrentam em nome de uma prática” (AUMONT, 2004, p. 13). Veremos, agora, como um mesmo assunto - no caso a violência - é tratado por diferentes cineastas autorais.

Com isso, queremos mostrar que, por causa de uma ligação umbilical entre o diretor, a forma e o conteúdo do seu filme, um tema comum a todos eles pode adquirir diferentes abordagens. Escolhemos a violência por ser ela, junto com a morte, e da qual não se separa do imaginário ocidental, uma visão recorrente nos filmes dos diretores que destacamos a seguir. Esta violência adquire, porém, contorno simbólico. Funciona como espécie de catarse, a fim de afastar o pensamento da finitude que a morte carrega. A

distância que queremos manter da morte, porém, nunca é suficiente para esquecê-la. Portanto, vida e morte são inseparáveis na nossa existência, algo que o pensamento racionalista do progresso sempre quis negar. Hoje, há quem trabalhe com a hipótese de que incorporamos no cotidiano uma sensibilidade trágica (Maffesoli). Se concordarmos com essa observação e pensarmos que os cineastas autorais reelaboram a cotidianidade em seus filmes, pois é nessa espécie de caldeirão que eles vivem, e viver, para eles, tem relação com o cotidiano, seus filmes, pois, estão impregnados dessa atmosfera. A arte é antes sedutora, uma característica que não cabe na leitura higienista da modernidade. Não que isso seja cristalino, mas é uma hipótese que tem por intuito ajudar na análise de dados. O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), cujo exemplo será desdobrado adiante, se questionava se era “possível transmitir, através de um filme, as impressões da vida” (1998, p.22). Fellini chegara à seguinte conclusão: “(...) cada uma das histórias que conto parece pertencer a um período de minha vida, ou pelo menos tenta representá-lo” (2000, p.218).

Akira Kurosawa (1910-1998) afirma: “As próprias experiências e as diversas coisas que li permanecem em minha lembrança e tornam-se a base sobre a qual crio algo novo” (1990, p.277). E Truffaut, finalizando esta lista inicial, recortava histórias policiais publicadas em jornais que serviam de inspiração, mais tarde, para seus filmes. Dessa forma, o autor não é um indivíduo autônomo. Ele está sempre ligado a um tempo e a um lugar, cujo contexto será sempre, para o melhor ou o pior, um inimigo *e* um aliado, mas do qual não adianta fugir. Afirmar que o “eu” nunca se isola *não* entra em contradição com o autor contemporâneo, mas antes sinaliza para outra leitura, a da sensibilidade. O autor sensível construiu um gosto. “A sensibilidade depende assim de uma percepção e de um entendimento *relacionais* das coisas. Tanto mais apurada é a sensibilidade quanto mais capaz de reconhecer ou propor relações entre os objetos que a animam” (COELHO, 2005, p.110). Como reconhecer se tenho um gosto? Para Teixeira Coelho, é quando, em alguma medida, aquele gosto se afasta do gosto predominante. E, caso o gosto se afaste de tudo, pode ser, conforme o ensaísta, um caso de alienação. Em suma: cineastas autorais têm gosto. Assim, retomando o tema da violência, perguntamos: de que violência Alfred Hitchcock nos fala? Há cenas sanguinolentas em seus filmes, como as punhaladas no chuveiro em *Psicose* (1960), por exemplo. Porém, a violência que gostaríamos de destacar é a de cunho simbólico. E esse aspecto poderia caracterizar um traço autoral de Hitchcock. Maffesoli ensina que “a violência sanguinária se manifesta quando há impossibilidade de simbolização, ou quando esta é

imperfeita, e significa o retorno do reprimido” (2001, p.39). Virilio indica que “abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte” (1993, p.13).

Truffaut se deteve em uma análise quase exaustiva da mecânica e do espírito dos filmes de Hitchcock na famosa entrevista feita com o próprio diretor inglês. Não pretendemos repetir o que Truffaut teve o mérito de descobrir, e sim chamar a atenção para o fato de que, em seus filmes, Hitchcock procurou destacar o suspense em torno da figura do protagonista. No decorrer do filme, a violência pode ou não acabar em gestos mais ou menos explícitos, mas vem sempre a reboque de um assassino perturbado mentalmente ou de um inocente perseguido. “Rodar filmes, para mim, significa em primeiro lugar, e antes de tudo, contar uma história. Essa história pode ser inverossímil, mas jamais pode ser banal” (HITCHCOCK, s/d, p.63). Vemos, conforme a sensibilidade de vários autores, e a lista poderia ser ainda mais extensa, que a violência não se restringe, puramente, a uma atitude explícita de, por exemplo, luta física. A violência sem sangue é exemplar, por exemplo, na obra de Ingmar Bergman, outro diretor autoral que gostaríamos de destacar. Em *O sétimo selo* (1956), um cavaleiro joga xadrez com a morte - recurso simbólico de ambigüidade com a existência. O tema da violência é nodal no cinema bergmaniano. Violência que ele sofrera, conforme relata, durante a infância e a adolescência por causa da extrema religiosidade de sua família. Bergman testemunha em um livro autobiográfico, “Imagens”, que a morte o perseguia. Glauber Rocha considera Bergman “a manifestação solitária da angústia existencial religiosa” (1985, p.235). Para enfrentá-la, Bergman dirigiu *O sétimo selo*. “Tive de ter coragem de dar à Morte a figura de um palhaço branco. Foi o primeiro passo em minha luta contra o horror que sentia dela” (BERGMAN, 1996, p.237).

E não há na obra dele nenhuma cena em que predomine qualquer agressividade física (salvo melhor juízo). É assim, também, em *Sonata de outono* (1978), em que a mágoa entre mãe e filha se instaura aos poucos. É assim em *Cenas de um casamento* (1974), quando o casal de anfitriões briga na frente do casal convidado. É assim em *Persona* (1966), quando a homossexualidade aflora. E assim por diante. Bergman está para a violência simbólica da mesma forma que Tarantino para a violência física em *Cães de aluguel* (1992) e *Kill Bill* (2003). De acordo com Aumont (2004, p.155), “Bergman vê a arte como *emanação* do artista, como uma espécie de necessidade quase fisiológica”. Woody Allen também é violento, mas ele prefere tratar da violência na intimidade, como na cena em que o próprio cineasta, no papel dele mesmo, discute

detalhes pessoais na fila do cinema com sua companheira, protagonizada pela atriz Diane Keaton, em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977). Cena, além disso, que joga com a ambigüidade, trazendo para a conversa o teórico canadense Marshall MacLuhan, conhecido autor da idéia de “aldeia global”. Mais uma vez, aqui, o cinema serve de válvula de escape - ou catarse - para a violência reprimida no inconsciente, sem querer dar uma conotação psicanalítica ao assunto. Como é a lógica dos samurais nos filmes de Akira Kurosawa, outro diretor autoral que focaliza a violência em *Ran* (1985), *Os sete samurais* (1954), *Yojimbo* (1961)? Um verdadeiro samurai antes se defende do que ataca. Só age se, explicitamente, houver uma intenção perversa por parte do agressor.

A sensibilidade desses diretores não passa apenas por uma escolha racional, e sim por um impulso de vida. O cinema, assim, pode ser considerado um campo experimental concreto da violência simbólica. O cinema é capaz de extrapolar e ir ao limite ora do grotesco, ora da tragédia. Por causa do movimento, dá um novo sentido às formas. Cria, com isso, uma linguagem única porque plural, e é essa pluralidade que faz do imaginário um solo fértil (Maffesoli) para a imaginação cotidiana. Segundo Kurosawa, a imaginação emerge do seu próprio modo de relatar alguma coisa particular: “A raiz de qualquer projeto cinematográfico situa-se, para mim, no desejo interior de expressar algo” (1990, p.275). Em Fellini, a realização de um projeto tinha a mesma lógica que a de Kurosawa. “Nascia de um obstáculo de fundo” (FELLINI, 2000, p.30). Problemas que Fellini destacou em *Oito e ½* (1963). O filme relata as dificuldades de criação por parte de um diretor de cinema, interpretado por Marcello Mastroianni (o alter ego de Fellini). As dificuldades passavam por questões de relacionamento com o produtor e o elenco. Guido, o diretor do filme em *Oito e ½*, acaba pedindo conselhor para o Crítico. “Fellini faz do cinema a sintomatologia da histeria italiana, o verdadeiro elemento unificador do comportamento nacional” (CALVINO, 2000, p.26). Tarkovski, ao seu modo, fala de violência em seus filmes. Ele é o teórico do tempo esculpido. O cinema exige do diretor um olhar de artesão, que, por isso, precisa de delicadeza e sintonia com o “eu” interior.

Esta relação não é só cultural. Também é cósmica. “O artista não pode comunicar uma emoção que não sentiu” (AUMONT, 2004, p.126). O universo fílmico de Tarkovski, segundo Aumont, é o de partilha entre o espectador e o autor do filme, no caso o próprio Tarkovski. O sentido de autoria para o cineasta russo é manifesto: “O cinema, como qualquer outra arte, é uma obra de autor. Só o que foi decomposto através de sua visão pessoal de autor poderá tornar-se material artístico” (TARKOVSKI, 1998,

p.33). Por isso, conforme ele, a essência do trabalho de um diretor é “esculpir o tempo”. A noção que Tarkovski apresenta traz a crença na força individual para combater as idéias dos “grandes inquisidores” (1998, p.276), os que, segundo ele, procuram transformar a sociedade em uma organização justa, planejada e racional. No entanto, o perigo é a sociedade acreditar neles. Tarkovski fala de um nascimento espiritual em seus filmes, nem que, para isso, o que já havia sido erigido desmorone completamente. “Diante do desastre em escala global, parece-me que a única questão a ser levantada diz respeito à responsabilidade pessoal do homem e à sua disposição para o sacrifício, sem as quais não podemos considerá-lo um ser espiritual” (TARKOVSKI, 1998, p.280). Também Truffaut apresenta uma obra centrada na violência. Em seu longa de estréia, *Os incompreendidos* (1959), mostra um garoto delinqüente, por volta dos 13 anos de idade, com certa ingenuidade, que apanha dos pais, é levado a um reformatório e depois escapa, sem saber para onde ir. Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud, é considerado o alter ego de Truffaut, cineasta que fez 25 filmes, de 1954 a 1983.

Truffaut encarnava a figura do cinéfilo. Começou no círculo dos cine-clubes. Sempre quis saber mais a respeito do cineasta do que sobre o próprio filme que via. “Havia em mim, desde o início, e não sabia bem o porquê, uma solidariedade com as pessoas que tinham feito os filmes. Estava sempre do lado do diretor” (TRUFFAUT *apud* DALMAIS, 1995, p.13). O Truffaut crítico polemizava. Ele era considerado insolente, porque atacava alguns roteiristas e cineastas sem deixar de citar os nomes deles. Tudo para defender uma Política dos Autores que postulava um novo cinema. “François Truffaut deseja entrar na vida pela ‘porta errada’, a que não lhe é mostrada, nem na família, nem na escola, a de uma revolta situada entre três impulsos contraditórios, ‘ficar quieto’, ‘cuspir nos túmulos deles’ e ‘tornar-se alguém’” (TOUBIANA; BAECQUE, 1998, p.49). Truffaut sentia a rejeição dos pais como uma forma de violência. Sua mãe pode ter servido de inspiração para as personagens femininas - sempre fortes e decididas - de seus filmes. O fato de dirigir crianças, como em *Na idade da inocência* (1976), é uma expiação do sofrimento que passara na infância. O amor é sempre conturbado. As mulheres são difíceis, podem causar ao mesmo tempo sofrimento e prazer. Portanto, a marca da violência está impressa nos filmes de Truffaut, que tinham um caráter autobiográfico. Este lado autobiográfico é um caso único no cinema mundial. Nenhum outro cineasta, até onde se sabe, envelheceu um personagem nas telas em filmes que não se constituíram exatamente em uma série, mas que se tornaram uma ao longo de uma “carreira” marcada pela produção de um desejo.

6.6 O homem vulnerável (François Truffaut)

O novo cinema da Política dos Autores, a Nouvelle Vague,⁵⁵ combatia as regras do classicismo francês de Claude Autant-Lara (1901-2000), Pierre Bost, Yves Allégret (1907-1987) e René Clair (1898-1981). No outro extremo, Truffaut destacava Jean Renoir, Ernst Lubitsch (1892-1947), Ingmar Bergman, Jean Cocteau, Sacha Guitry, Max Ophüls, Robert Bresson, Charlie Chaplin (1889-1977), Marcel Pagnol e Alfred Hitchcock, entre outros. “A Política dos Autores foi, antes de mais nada, uma política, isto é, a escolha de certas personalidades mais importantes e mais poderosas do que outras” (2005, p.152). Em cada um daqueles cineastas Truffaut via qualidades, como a precisão de Guitry, a visualidade de Cocteau, o realismo de Jean Vigo (1905-1934), a seriedade de Rossellini, a culpabilidade de Hitchcock ou a malícia de Lubitsch. Truffaut gostava de dirigir com rigor, mas sem negligenciar o imprevisto, como em uma cena do filme *A noite americana* (1973) em que ele, de última hora, antes de dormir, escreve alguns diálogos para o dia seguinte. O que Truffaut não gostava nas adaptações do chamado Cinema da Qualidade Francesa era um profissionalismo exagerado que se exercia em detrimento de uma fidelidade verdadeira em relação ao espírito da obra. Truffaut via a adaptação - procedimento que adotou diversas vezes ao longo de sua trajetória - como uma recriação do cineasta. A adaptação literária, portanto, não consistia em ser uma tradução literal do que estava no livro, e sim uma ponte, uma travessia para outra linguagem, própria do universo cinematográfico. E isso, segundo ele, era uma questão de estilo.

Continuamos esta análise centrada em Truffaut - um rebelde *integrado*, no sentido de Umberto Eco - por ser ele o nome de ponta de uma política autoral que, no terreno fílmico, poderia ser lida como uma poética. Ela envolvia, por exemplo, um cenário, de preferência natural, e uma fotografia em preto-e-branco. Truffaut não deixava de filmar em estúdios, como em *A noite americana*, mas era para servir de contraponto às locações. Tampouco Truffaut deixou de filmar em cores. Porém, em termos de carga dramática e de visualidade, o preto-e-branco, para criar a atmosfera de determinados filmes, sobretudo os de estilo “noir”, como *Atirem no pianista* (1960), era

⁵⁵ Conforme Antonio Costa (1989, p.120), a Nouvelle Vague se baseava em quatro pontos básicos: estrutura narrativa (abandona o enredo romanesco tradicional e a construção da personagem acabada, adotando-se soluções mais próximas das novas tendências literárias), linguagem fílmica (evidencia a subjetividade do autor), ideologia (formas fluidas e indiretas) e estruturas de produção (variam os projetos e os circuitos de exibição).

insuperável, na opinião dele. Esse gosto pelo preto-e-branco pode ter sido adquirido por causa de sua fascinação pelos filmes mudos de Charlie Chaplin. O ensaísta português Carlos Melo Ferreira salienta, em “Truffaut e o cinema”, o fato de ele saber “criar e manter, com base em uma escrita cinematográfica de raiz clássica, uma visão pessoal do mundo e uma visão pessoal do cinema” (1990, p.13). Ferreira repassa os principais temas da filmografia de Truffaut: as perseguições inacabáveis, as paixões tormentosas, o triângulo amoroso, a crise do casal, a mulher entre homens e o homem entre as mulheres, o lado de dentro do espetáculo, as crianças na visão dos adultos, a série Antoine Doinel, *Fahrenheit* (1966), filme-síntese, e o homem-cinema. Segundo Ferreira, só Jean Vigo é comparável a Truffaut no que diz respeito à sensibilidade da criação cinematográfica. “Para ele, fazer cinema era algo de tão natural como respirar ou dizer ‘bom dia’” (1990, p.149).

Autor de 25 filmes, de 1954 a 1983, François Truffaut foi, além de cineasta, crítico, produtor e ator. Era um indivíduo múltiplo. Tinha uma obra variada e considerada, por muitos críticos, irregular (com altos e baixos em termos de qualidade artística, um ponto altamente subjetivo). Apesar dessa pretensa irregularidade, havia um trabalho coerente na sua filmografia. A coerência, no entanto, para o novo autor já não é o que o identifica como autoral. O profissionalismo de Truffaut interferia na sua vida pessoal, e vice-versa. Uma coisa não se separava da outra, pois havia um fio condutor: a infância. É a partir da infância que Truffaut se vê adulto. O prazer pela leitura dos romances balzaquianos é estendido para o seu trabalho profissional, tanto nas referências fílmicas como por um estilo de retratar o homem comum, identificado pela vida do seu alter ego, o personagem Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud. Outro marcante na sua infância foi a Ocupação, em 1942, quando Truffaut tinha 10 anos de idade. Dos dez aos 19 anos, de acordo com Dalmais, Truffaut mergulhava nos filmes. A primeira lembrança de cinema foi a da sessão no Gai t  Rochecouart de *Paradis perdu*, um filme de Abel Gance, com Micheline Presle e Fernand Gravey. Truffaut se angustiava com a possibilidade de, durante a proje  o do filme, soar o alerta e ser obrigado, nesse caso, a sair da sala com um tíquete para só poder retornar ao fim da sirene.

Foi uma infância, por causa deste e de outros episódios, quase clandestina, como ele retrata em *O último metrô*, filme no qual o ator Heinz Bennet interpreta um diretor de teatro que é judeu e que, para não ser capturado pelos soldados alemães, se esconde no porão do teatro, na tentativa de, futuramente, conseguir escapar para o que era

conhecida como “zona livre”. Também se observa a clandestinidade no seu longametragem de estréia, *Os incompreendidos*. O protagonista de 13 anos de idade, Antoine Doinel, costumava faltar às aulas para ir ao cinema. Truffaut dizia que era através do cinema que passavam suas idéias sobre a vida. Ele também repetia que havia nele - e aqui salientamos o aspecto mais importante da autoria cinematográfica ou da sensibilidade autoral - uma solidariedade em relação às pessoas que tinham feito os filmes. Truffaut era sempre solidário ao diretor. A tensão entre novas e velhas cinematografias não carrega, hoje, o mesmo peso de antes, na época do Neo-realismo italiano, da Nouvelle Vague, do Cinema Novo ou do Cinema Marginal. Porém, esse tensionamento indica uma característica do cinema autoral que se estende na contemporaneidade. Essa relação tensa é valorizada por Ismail Xavier. Para ele, “desde o Cinema Novo, a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização em que, de diferentes modos e acoplando-se a diferentes agentes, podemos encontrar a figura do diretor” (XAVIER, 2001, p.62).

Esta observação de Ismail Xavier nos remete ao binômio criador/produto, problematizado por Edgar Morin. Existiria uma predominância da padronização sobre a criação? “A relação padronização-invenção nunca é estável nem parada; ela se modifica a cada obra nova, segundo relações de forças singulares e detalhadas”, afirma Morin (1997, p.33). O pensador francês exemplifica com a Nouvelle Vague, que, segundo ele, teria provocado um retrocesso, que ele prefere chamar de “recuo”, na mesmice das obras de cunho acentuadamente comercial, mas que não se saberia até que ponto e por quanto tempo. Morin diz que foi a racionalização do sistema industrial que corresponderia à padronização. No entanto, essa divisão do trabalho não seria incompatível com a individualização da obra. Isso se daria pelo fato de, conforme Morin, “a criatividade não ser mais compreendida no sentido elitista, rebuscado, restrito, soberbo, mas como uma potencialidade espalhada no gênero humano” (1999, p. 72). Apesar de ser uma reflexão antiga, que data dos anos 1960, ela não deixa de ser pertinente por ser uma realidade para os cineastas contemporâneos, a de produzir em determinados contextos, para o melhor ou o pior. Assim, dirigir um filme na época do Cinema Novo não seria a mesma coisa que dirigi-lo na contemporaneidade. As motivações do diretor, para dizer o mínimo, seriam outras, pois o componente ideológico, a luta da esquerda, os movimentos estudantis e as campanhas eleitorais tomaram outro rumo hoje em dia, e essa nova roupagem atingiria o criador.

6.7 Montagem dialética (Sergei Eisenstein)

Eisenstein inspira-se no construtivismo, movimento que procurava um artista operacional, a serviço do Estado. Apesar disso, o trabalho de Eisenstein, referência na técnica da montagem, supera um discurso laudatório. O cineasta prefere trabalhar com as noções de dialética, de contradição e de êxtase, “o grau mais alto de atividade intelectual e emocional do espectador” (AUMONT, 2004, p.102). Conforme a etimologia da palavra, êxtase significa “sair de si”, e é exatamente um estupor que Eisenstein deseja provocar no espectador por meio do semantismo fílmico. Aumont lembra que o êxtase eisensteiniano vai além do *pathos* (no sentido de qualidade empática), realçado nos anos 1930 pelo socialismo real para influenciar o espectador, chegando à noção do dionisíaco: “Em muitos ensaios (reproduzidos principalmente em *Cinématisme*), Eisenstein aponta explicitamente a relação entre êxtase, embriaguez, droga, sonho, contemplação religiosa” (2004, p.103). No fundo, de acordo com Aumont, Eisenstein acredita no cinema como um veículo para a manifestação de uma emoção e de um pensamento. A montagem, na concepção de Eisenstein, é a técnica privilegiada do cineasta para o exercício desse binômio. “É uma idéia que nasce da colisão de planos independentes”, teoriza Eisenstein. Desse conflito emerge um sentido novo. Eisenstein mostra diversos exemplos do seu conceito de montagem nos seus próprios filmes em “A forma do filme”, publicado em 1949, um ano depois de sua morte.

Outro livro que expõe a teoria de Eisenstein sobre a montagem é “O sentido do filme”, de 1943. Aqui, o cineasta soviético retoma o conceito de montagem, uma forma “de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha o *máximo de emoção e de vigor estimulante*” (EISENSTEIN, 2002, p.14). A problemática da montagem no contexto fílmico é o tema de um trabalho dos professores Eduardo Leone e Maria Dora Mourão. Para eles, a montagem deve ser vista como um todo, relacionada à fotografia, por exemplo, ou a outros componentes de um filme, e não como um elemento isolado. “Uma bela montagem só é efetiva quando nos *planos* existem valores estéticos para que a transição de um plano para outro opere uma dinâmica na ação proposta” (1987, p.8). Leone e Mourão não encaram a montagem como um mistério, algo compreensível apenas para iniciados, e sim como um recurso próprio a todas as artes, como na *montagem* de um romance. No caso do cinema, uma arte da narração, a montagem não é considerada por eles como o fim de um processo,

“mas também a modalidade articulatória de um conjunto, do roteiro ao resultado do produto” (1987, p.15). Para os autores, a escolha artística do diretor passa, necessariamente, pela maneira com que ele articula os planos, ou seja, por traços estilísticos. Leone e Mourão observam que Eisenstein experimentou mudar o tamanho das letras de legendas para dar um maior impacto em determinados diálogos. Com o aprimoramento dos efeitos cinematográficos, os recursos de dramaticidade passam a ser outros, inclusive digitais.

Hitchcock, mais uma vez, é tido por eles como um dos mestres não só do suspense, como também da montagem, escolhida de acordo com o efeito dramático que procurava dar. As escolhas de montagem, porém, não são simples, afirmam Leone e Mourão, porque o filme é uma realidade complexa. Cineastas como Bergman, Fellini, Wim Wenders e Eisenstein, Chaplin e Willhem Murnau conseguiram, na opinião dos autores, “compreender a necessidade plástica do espaço cinematográfico da tela com rara sensibilidade” (1987, p.38). Leone e Mourão também observam que estes cineastas experimentaram o peso do sistema de produção em contraposição a uma certa autoria. “Todos esses *encenadores* citados, nas várias épocas do cinema, construíram possibilidades cênicas que nos permitiram entrar num universo cuja beleza reside exatamente nesse espaço plástico” (LEONE; MOURÃO, 1987, p.38). No plano teórico, o recurso conhecido como “plano-seqüência” surge como uma espécie de libelo contra a montagem fragmentada. Como a própria expressão indica, um plano seqüencial procura estender a ação, para evitar a decupagem e o corte de uma cena. Esse recurso foi amplamente utilizado pelos cineastas da Nouvelle Vague francesa. Através da montagem, ainda, percebe-se a intencionalidade do diretor. Godard é exemplar no que diz respeito às escolhas de montagem fragmentada e cortes abruptos. Ele também recorre, por outro lado, a diversos planos-seqüências, uma característica observável também no cinema de François Truffaut. Hitchcock, aliás, concebeu um filme rodado de uma só vez, *Festim diabólico* (1948), que só dividia alguma cena quando acabava o tempo de gravação nos rolos de celulóide.

Este filme é considerado um dos únicos na história do cinema feito inteiramente em um só plano-seqüência (outra tentativa, aqui no Rio Grande do Sul, é a de *Ainda orangotangos*, de Gustavo Spolidoro). Além de *Outros* e *Velinhas*, do mesmo diretor, recorda a professora Flávia Seligman. Enfim, o importante a ressaltar é que não se trata de um artifício usual, e que, por meio da montagem, um diretor pode optar por efeitos estéticos que são resultado antes de uma sensibilidade própria e pessoal do que da

própria técnica. Técnica que, para Eisenstein, “era a possibilidade de construção de conceitos abstratos através de recursos cinematográficos” (MACHADO, 1982, p.63). Machado relaciona a biografia de Eisenstein com a forma e o sentido do filme do cineasta. Quer dizer, o estilo de Eisenstein resulta do seu *background*, o de uma vida pequeno-burguesa quando eclodiu a Revolução de 1917, filho de um judeu alemão que circulava com autoridade junto às autoridades tzaristas. No entanto, aos 19 anos de idade, o jovem Eisenstein presenciara os conflitos políticos na sua terra natal e, em 1918, já se alistara como voluntário no Exército Vermelho dos bolcheviques. Porém, segundo Machado, pensar que Eisenstein representava os ideais da Rússia revolucionária não era correto. “Provavelmente, nenhum outro autor soviético manteve com o Estado uma relação tão tensa e ambígua quanto Eisenstein” (MACHADO, 1982, p.9). Além disso, continua Machado, a cúpula dirigente desconfiava dele, ora endeusando-o, ora criticando-o.

Um capítulo do livro de Arlindo Machado destaca os perfis racional e passional de Eisenstein. A formação dele era em engenharia, o que facilitava uma postura que aliava rigor e precisão no seu trabalho. Por outro lado, o objetivo do construtivismo eisensteiniano era o de causar impacto, expressar uma sensibilidade: “(...) um máximo de controle intelectual para um máximo de prazer afetivo. Essa tensa unidade da razão e da paixão vai perdurar ao longo de toda a sua obra e será mesmo, se esquematizarmos um pouco, o *tema* eisensteiniano por excelência” (1982, p.34). Essas duas características se juntam para dar coerência ao trabalho de Eisenstein, que defendia o que chamava de um pensamento *sensorial*. Ora, temos aí a mesma raiz de *sensibilidade*, o que, diferentemente do modelo cartesiano estrito, parte em outra direção, a da mistura, a da loucura, a do êxtase, conforme o próprio Eisenstein diria. Machado considera Eisenstein um pioneiro na definição de recursos de linguagem. Criou, por isso, junto com alunos do curso de pós-graduação da PUC-SP, um *cd-rom* sobre as contribuições do cineasta russo, *Eisenstein multimídia*. Reuniu o trabalho de um cineasta que não conheceu os recursos da digitalidade com o que havia de ponta no universo digital. “Utilizando o *cd-rom* como suporte para um novo tipo de reflexão, tornou-se possível incluir no texto de análise materiais não necessariamente verbais, como fragmentos de filmes e vídeos, trechos de música ou de depoimentos orais e animações produzidas em computador” (MACHADO, 2001, p.115). Conforme Machado, a escolha de Eisenstein se justifica porque o cineasta russo também era pintor, decorador, diretor de teatro,

escritor e político; isto é, era um intelectual multimídia *avant la lettre* que possibilitava juntar, no projeto, forma e conteúdo.

Com isso, Machado toca na questão da autoria cinematográfica ao realizar uma obra coletiva por meio do trabalho de um autor estrito, como Eisenstein. A idéia de autoria clássica na contemporaneidade, segundo Machado, parece não fazer mais sentido. “E se ela desaparecesse não sentiríamos a sua falta” (MACHADO, 2001, p. 12). Machado encara a autoria, hoje, como uma idéia renascentista, quando se instituiu o conceito de “autor”. Ele percebe na atualidade um grande número de trabalhos feitos em equipe, de forma coletiva, o que traria um problema conceitual para a definição de autoria. Isso, porém, não eliminaria a noção de autoria de cunho expressivo, estilístico e criativo. Em outras palavras, o autor de “Pré-cinemas & pós-cinemas” vê a autoria como uma idéia típica da modernidade, o da autonomia da arte. “Quem é o autor de um videoclipe ou de um programa de televisão? Talvez estejamos voltando à mesma situação das artes tribais, em que os produtos da cultura não são mais expressões de uma subjetividade particular, mas de uma sociedade, de um tempo” (*Ibidem*). Para Arlindo Machado, há quem lamentasse essa perda do sentido autoral clássico, como teria sido o caso de Barthes. Já Foucault, acrescenta Machado, estaria imbuído de outra idéia, a de que tudo é histórico e que, portanto, se preocuparia antes com os movimentos coletivos nos quais somos sujeitos ativos e passivos. Machado reconhece, porém, que o sentido tradicional do autor, o da Renascença, ainda está longe de ter morrido. Porém, “está morrendo de forma irreversível a cada dia e em cada obra” (*Ibidem*).

O crítico de arte afirma, no caso do cinema, que a fronteira entre o trabalho do autor-artesão e a lógica industrial é complexa. Para ele, esta é uma questão-chave na contemporaneidade, o de analisar a liberdade e a criação em uma época de automatismos e aplicativos de computador. “Não quero com isso dizer que o artista precisa conhecer a programação para não ser ele mesmo programado, mas ele deve, de alguma forma, resolver o problema de como continuar criando com máquinas que já lhe dão tudo pronto ou semipronto” (*Ibidem*, p.13). O autor de uma obra está longe de ser uma unanimidade. Em novelas, por exemplo, o sentido de autoria se desloca para o escritor, considerado o criador da história. Mesmo no cinema, é possível identificarmos filmes elaborados por roteiristas ou produtores, até. Em certos casos, um cineasta é contratado apenas para dirigir o filme, sem que imprima características pessoais na execução da tarefa. O filme não passaria de um trabalho a mais, dotado de impessoalidade. Portanto, não existe um paradigma autoral, considerando paradigma no

sentido de Thomas Kuhn, isto é, “um esquema modelar para a compreensão da realidade” (1996, p.13). O sentido que preferimos dar à autoria é o da expressão da criatividade através da tecnologia (mais como artefato do que recurso de ponta). Os autores nesta tese são os cineastas de cunho reflexivo. Se a Política dos Autores remete a uma ação específica, a uma tomada de posição e a um enfrentamento contra potenciais inimigos, ela não deixa de ter valor, por outro lado, ao romper com o cinema determinista, ou seja: dadas as condições do processo, o resultado será aquilo o que se espera dele.

6.8 A favela e a cidade (Nelson Pereira dos Santos)

Nelson Pereira dos Santos enfrentou problemas de fundo ideológico que interferiam, mais ou menos, na exibição de um filme no início de sua trajetória. Quando ele começou, nos anos 1950, os filmes recebiam um carimbo da censura. Se afrontassem diretamente o governo, talvez não recebessem o selo de aprovação. “Acho que tão importante quanto fazer um roteiro, é descobrir a fórmula de produção, e essa é uma sabedoria que nós temos”, afirma Nelson Pereira dos Santos, em entrevista à revista *Cisco* (s/d, p.11). O ambiente político motivava certa postura de combate em cineastas como Nelson Pereira dos Santos, que procurava no cinema um veículo de questionamento das injustiças sociais. Nessa entrevista, concedida a Hermano Penna, João Batista de Andrade, Helena Salem e Zelito Viana, o diretor de *Rio 40 graus* (1955) diz: “O filme que eu quero fazer é esse, porque estou pessoalmente empenhado. E aí vai a nossa megalomania de criador. Eu tenho de certeza de que você (se dirigindo a Hermano Penna, diretor de *Fronteira das Almas*) estava certo de que estaria contribuindo para a reforma agrária” (*Ibidem*, p.11). A contingência política era como um cenário para os cineastas do Cinema Novo. O perfil ideológico teria influenciado a estética cinemanovista que recebeu, de Glauber Rocha, o nome de Estética da Fome, justamente para reclamar e ser ouvido. Com Santos não teria sido muito diferente: “Eu fiquei apavorado vendo aquelas criancinhas comendo farinha, porque eu sou um paulista pobre, mas bem de vida. Fiquei emocionado e resolvi fazer um filme” (p.13). Essa maneira de agir e de ver o cinema, algo peculiar a este cineasta paulistano, é o que Santos chama “poder cinematográfico”, o que, segundo ele, é diferente de ser, por exemplo, presidente da Embrafilme. É esse o sentido de autoria para Santos. A história de cinco meninos que vendem amendoim modificou o cinema brasileiro. Com *Rio 40*

graus (1955), fortemente influenciado pela estética do cotidiano neo-realista, o paulistano Nelson Pereira dos Santos, radicado desde 1951 no Rio de Janeiro, promoveu um encontro entre os diversos setores da sociedade brasileira, dos mais abastados aos mais pobres, da favela à burguesia de Copacabana. Essa característica não mudaria ao longo de sua trajetória. De Jean Renoir a Fritz Lang, o diretor-autor (expressão da Nouvelle-Vague) nunca parece ignorar o acaso envolvendo a realização de seus filmes, conforme entrevistas⁵⁶. E mais: havia sempre, para eles, um sentimento de transpor para a tela uma visão pessoal e sensível de um determinado acontecimento, mesmo desviando-se, durante a filmagem, do que tinha imaginado previamente. Com Nelson Pereira dos Santos seria diferente? De alguma forma, um filme assinado por qualquer um deles apresenta uma razão sensível que o justifique, pois um cineasta autoral também reflete sobre o que faz. O pensamento, porém, vem a reboque da sensibilidade. Não existe, justamente por esse motivo, uma cartilha do cinema autoral que indique os passos na realização de um filme. A exemplo de Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos também adaptou obras literárias, destacando-se *Vidas secas* (1966) e *Memórias do cárcere* (1985), de Graciliano Ramos. Nelson integrou o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Hoje é imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL) e continua dirigindo filmes, entre documentários, no sentido estrito, e histórias de ficção.

Sua luta era retratar nas telas o povo brasileiro. *Brasília 18%* é o último longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, que, junto com Glauber Rocha e Cacá Diegues, foi um dos pioneiros do Cinema Novo. A história foi escrita em 1993, quando ele estava terminando de rodar, em Brasília, *A terceira margem do rio* (1994), e morava defronte à Casa da Dinda, no Lago Norte. Dessa lembrança surgiu a história do filme. Coisa antiga de quem viu dois golpes de Estado. Em 2003, voltando a Brasília para fazer um documentário sobre o governo Lula, que acabou não saindo, o cineasta lembrou: tem aquele roteiro. Retomou o projeto, após ter captado os recursos necessários, com o apoio do Programa Cultural da Petrobras e da Columbia Pictures. Apesar do cenário, não se trata de um filme com o objetivo de denunciar a corrupção em Brasília. Não há interesse nisso, e sim em uma simples história de amor. Não tão simples assim, pois seu herói, interpretado por Carlos Alberto Ricelli, é frágil. Poderíamos dizer que se trata de um herói trágico: divide-se entre o dever, a honra e a paixão. Não parece haver na narrativa uma linha de ação contínua que leve a um final conclusivo, muito menos feliz.

⁵⁶ Refiro-me à publicação portuguesa, de 1976, intitulada “A Política dos Autores”.

É a história de um cientista que está, ao mesmo tempo, perdido e que se apaixona. Filmado em agosto, quando a umidade relativa do ar em Brasília é baixa, só de 18%, a estética do filme é impressionista. Se no Cinema Novo parece que os cineastas sentiam a obrigação de filmar conteúdo social em defesa das liberdades democráticas, agora não.

Nelson Pereira dos Santos não opta, mas se obriga, por uma questão de fundo simbólico (simbolismo aqui, sempre é bom ressaltar, no sentido durandiano do termo), por um cinema umbilical, como se vê na filmografia que inaugura com *Rio 40 graus*, e que continua até hoje: 1955 - *Rio 40 graus*; 1957 - *Rio zona norte*; 1961 - *Mandacaru vermelho*; 1962 - *O boca de ouro*; 1963 - *Vidas secas*; 1966 - *El justiceiro*; 1968 - *Fome de amor*; 1969 - *Azyllo muito louco*; 1970 - *Como era gostoso meu francês*; 1972 - *Quem é beta?*; 1974 - *O amuleto de Ogum*; 1977 - *A tenda dos milagres*; 1980 - *A estrada da vida*; 1983 - *Memórias do cárcere*; 1986 - *Jubiabá*; 1993 - *A terceira margem do rio*; 1995 - *Cinema de lágrimas*; 1998 - *Guerra e liberdade - Castro Alves em São Paulo*; 2000 - *Casa-grande senzala*; 2006 - *Brasília 18%*. Não é sem dor que o cineasta autoral renega, por vezes, seus ideais mais caros. Para Morin, trata-se de um paradoxo: “A produção (industrial, capitalística, estatal) tem necessidade, simultaneamente, de excluir a criação (que é desvio, marginalidade, caos, desestandardização), mas também de incluir (porque é invenção, inovação, originalidade)” (1997, p.18). O mesmo dilema aconteceu com os movimentos cinematográficos ao estilo do Cinema Novo, por exemplo. Glauber Rocha queria denunciar o sistema político brasileiro. Para fazê-lo, deveria ser popular. Porém, ter popularidade significava ser visto pelo maior número de pessoas possível, o que não aconteceria nos festivais em que participava e nos quais exibia seus filmes.

A autoria de Glauber Rocha tinha relação, apesar do caráter ideológico que dava aos seus filmes, com, simplesmente, o gosto pelo cinema. Glauber Rocha tinha entre 24 e 25 anos quando aconteceu o Golpe Militar de 1964. O acontecimento foi mais uma situação, entre outras, na trajetória dele, e serviu apenas de motivação para prosseguir seus questionamentos. A autoria nele é o fato de assumir suas escolhas e, a partir delas, organizar uma narrativa pessoal. Rocha tinha, assim como outros diretores autorais, uma capacidade de enfrentar a expectativa que se criava em torno de cineastas brasileiros, tanto no Brasil quanto no exterior. Ele dizia que o Cinema Novo não era um movimento de resistência política, e sim “um movimento cultural que se processou dentro de uma condição política adversa. (...) dialética de um movimento cultural criativo dentro de um processo ditatorial” (ROCHA, 1985, p.247). Aumont percebe que

Glauber tinha necessidade de tratar da política em seus filmes, a fim de sensibilizar as autoridades. Porém, é menos a política do que a força de sua expressão que acaba prevalecendo. “A responsabilidade social está então no auge, porque é redobrada por uma responsabilidade histórica” (AUMONT, 2004, p.119). Forma e conteúdo são uma coisa só, no cinema de Glauber Rocha. Para Aumont, esta característica de Glauber Rocha se direciona para a mudança social, o que não é o caso de, por exemplo, Serguei Eisenstein (1898-1948). Ele prefere teorizar, no início do século passado, sobre a questão da montagem de um filme, um estudo, até então, pioneiro na área do cinema e que, até hoje, serve de modelo para as novas gerações de cineastas.

6.9 Aventuras e dramas (Cacá Diegues)

O cinema de Cacá Diegues é outro. É um cinema enraizado na cultura brasileira. Desde o primeiro longa-metragem, *Ganga Zumba*, o cineasta faz a apologia da raça. Uma aura de nomadismo parece prevalecer no espírito de Cacá Diegues. O exemplo mais acabado disso é a tendência em realizar “filmes de estrada” (os *road movies*), como *Bye, bye Brasil* (1980) e *Deus é brasileiro* (2003), baseado no conto *O santo que não acreditava em Deus*, de João Ubaldo Ribeiro. Um *road movie* não era, segundo Cacá Diegues, seu projeto inicial. “O filme de estrada é muito conveniente por causa da minha curiosidade pelo Brasil, pelo que está se passando longe de nossos olhos urbanos. E o que passa à margem da estrada é tão importante quanto o que rola em seu leito” (DIEGUES, 2004, p.146). Cacá Diegues, nascido em 1940, talvez seja o mais carioca dos alagoanos. Quando tinha seis anos de idade, sua família muda-se para o Rio de Janeiro, onde ele mora até hoje e constrói sua identidade. Ela passa, na juventude, pela militância política, como presidente do diretório estudantil da PUC. O então acadêmico de Direito também dirige um jornal, chamado O Metropolitano, mantido pela União Metropolitana de Estudantes, e integra o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, a UNE. Nessa época, a política tinha um grande peso na formação dos estudantes. Os que se engajavam nesse espírito, como ele, acabavam canalizando sua ampla formação cultural em outras manifestações não mais centralizadas na luta ideológica, e sim na arte. Melhor ainda era juntar as duas coisas.

E foi o que aconteceu. Nesse núcleo do CPC, nasceu o embrião do Cinema Novo. Além de Cacá Diegues, lá estavam Glauber Rocha (seu grande amigo, com quem se corresponde por vários anos) e Paulo Cesar Saraceni. O início de sua atividade

cinematográfica se origina, portanto, desse viés político. Dirige um dos cinco episódios - *Escola de samba alegria de viver* - do longa-metragem *Cinco vezes favela* (1961). Os outros quatro são dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Farias. O projeto é retomado com o título *Cinco Vezes Favela, agora por eles mesmos*, cujo objetivo, conforme entrevista de Cacá Diegues para esta tese, por e-mail, no dia 25 de agosto de 2008, é trazer para o mercado de trabalho cinematográfico uma quantidade grande de jovens cineastas brasileiros, moradores em favelas cariocas, que não têm essa oportunidade. “Ao mesmo tempo, esses jovens estão se capacitando para serem, através do cinema, testemunhas de suas próprias vidas, como porta-vozes deles mesmos.” Essa idéia continua tendo um ideal político, mas não com o mesmo sentido de antes, o da tentativa de conscientizar as autoridades para o estado de miserabilidade em que os favelados vivem. Cacá Diegues prefere, agora, num outro estado de coisas, valorizar um estar-junto antropológico, no sentido “tribal”, de Maffesoli, o de uma “socialidade” contemporânea “para aquém e para além das formas instituídas”.

Conforme Maffesoli, há uma *centralidade subterrânea informal*, que Cacá Diegues procura valorizar ao dar voz para os jovens favelados, e que assegura a perdurância da vida em sociedade. A ditadura o afasta do país. Antes, porém, filma *Ganga zumba* (1964), *A grande cidade* (1966) e *Os herdeiros*, no mesmo ano em que se muda para a Europa, em 1969. No início dos anos 1970, retorna ao Brasil, ainda sob ditadura, e realiza outros dois filmes, *Quando o carnaval chegar* e *Joanna francesa*, em 1972 e 1973, respectivamente. É com *Xica da Silva*, em 1976, que Cacá Diegues deslança. Seu grande sucesso de público é protagonizado por Zezé Motta, no papel da personagem-título na época da alforria. Coincide, aliás, com o momento político que o país atravessava, o da promessa de abertura política por parte do então presidente Ernesto Geisel. “Xica da Silva foi meu maior sucesso popular naquele período. As sessões públicas eram verdadeiras festas” (DIEGUES, 2004, p.122). O Cinema Novo, como um ideal de cinema ao mesmo tempo artístico e politizado, ia se transfigurando com o passar dos anos. Conforme Jean-Claude Bernardet (2004, p.151), nos anos 1960 a intelectualidade encontra uma função social, a conscientização do povo pela arte. Para Cacá Diegues, porém, parece uma generalização. “Acho que, para certa intelectualidade, isso possa ter acontecido, numa espécie de expiação do sentimento de culpa social. Mas não se trata de uma regra geral”, disse o cineasta.

A referência já não eram os militares e o sentido ideológico. Esse período marcou a transição para a abertura também no campo artístico. Um filme-síntese desse perfil é outro sucesso de Cacá Diegues, *Bye bye Brasil* (1980). O título não pode ser mais explícito: adeus ao velho Brasil - e, quem sabe, ao Cinema Novo. Cacá Diegues discute o papel do Estado na valorização do cinema e é uma voz atuante nos rumos de uma Embrafilme, cuja importância reconhece, mas sem deixar de procurar novos modelos de apoio. O diretor também tem um papel de destaque no período da Retomada. Dirige, entre outros, *Tiete do agreste* (1966), *Orfeu* (1999) e *Deus é brasileiro* (2002). É de 2006 *O maior amor do mundo*, com roteiro dele próprio, o que significa um mergulho existencial do autor em torno da história. É um filme emblemático na sua carreira, pontuada por adaptações literárias, a exemplo de outros dois nomes de ponta do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. Cacá Diegues - considerado um dos fundadores do Cinema Novo (TULARD, 1996, p.189). Mesmo sendo autoral, um cineasta, e trazemos, por isso, o exemplo de Cacá Diegues, também pode investir na tentativa de tornar seu filme o mais rentável possível em termos comerciais, através de histórias compreensíveis e lineares, como verificamos em sua filmografia: 1964 - *Ganga Zumba*; 1966 - *A grande cidade*; 1969 - *Os herdeiros*; 1972 - *Quando o Carnaval chegar*; 1973 - *Joanna Francesa*; 1976 - *Xica da Silva*; 1978 - *Chuvas de verão*; 1980 - *Bye Bye Brasil*; 1984 - *Quilombo*; 1987 - *Um trem para as estrelas*; 1989 - *Dias melhores virão*; 1994 - *Veja esta canção*; 1996 - *Tieta do agreste*; 1999 - *Orfeu*; 2003 - *Deus é brasileiro*; 2006 - *O maior amor do mundo* (este, de natureza trágico-pós-moderna).

Se a moral judaico-cristã procura sufocar a parte do diabo que existe em todo ser humano, nesse filme, *O maior amor do mundo*, Cacá Diegues não estaria apresentando um contraponto a esse messianismo religioso, que procura guiar o que deve ser vivido e o que deve ser pensado? Segundo ele, em entrevista para este autor, “ao contrário do que pregam as religiões, devemos nos acostumar com nossas imperfeições e construir sobre elas nossas utopias”. Daí é que disse ter tirado o nome do filme, ao considerar o amor a maior das imperfeições: “Um sentimento de escolha que exclui tantos outros”. Cacá Diegues afirma que não acredita no humanismo triunfalista das religiões, porque, na opinião dele, o ser humano jamais será um deus. Cacá Diegues acredita na vida. Em *O maior amor do mundo*, o diretor apresenta uma personagem trágica, interpretada por José Wilker, que não parece mais acreditar em um futuro perfeito e tem, ao mesmo tempo, um comportamento errante (ou nômade). Não seria este o filme dele mais

acentuadamente autobiográfico, considerando sua própria história, a de um alagoano vivendo no Rio de Janeiro? “Todos os meus filmes refletem, de uma maneira ou de outra, minhas experiências pessoais, minhas idéias e meus sentimentos, mas não são necessariamente autobiográficos”, afirmou na entrevista. Este é um dos principais aspectos do que chamamos, nesta tese, de sensibilidade autoral. Cacá Diegues mistura o que é com o que faz. Para ele, *O maior amor do mundo* é um filme sobre a vida e a necessidade de vivê-la em seus mínimos momentos, como se eles fossem únicos e derradeiros.

Podemos ver nisso o *carpe diem* maffesoliano, o de viver, portanto, o presente, intensamente, mesmo que esse “intensamente” não seja o melhor dos mundos. Para Cacá Diegues, *O maior amor do mundo* é um filme, ao mesmo tempo, triste e otimista, segundo ele próprio afirmou na entrevista. No vigésimo aniversário da morte de Truffaut, Cacá Diegues escrevera no seu site: “Alguns cineastas filmam para a bilheteria, outros para seus amigos e uns terceiros para a história do cinema”. Em qual desses perfis ele se enquadraria? Cacá Diegues respondeu que num outro tipo de cineasta, também apontado por ele, que era o de grandes diretores, como Truffaut, que filmam para a vida. “Quanto a mim, faço o meu melhor para ser um desses.” Este comentário mostra que o aspecto ideológico, na atualidade, não é o papel distintivo do cineasta, da mesma forma que aconteceu no Cinema Novo. Antes, havia um sentimento de mudança social que inspirava o trabalho de cineastas como Cacá Diegues. A esperança - esperança é, por si só, um traço ideológico - era mesmo a de mudar o país, “forjando um novo e glorioso futuro para o cinema”. Para ele, não é mais possível pensar naqueles termos, pois tudo mudou: o país, o mundo e o próprio cinema, mas ele não. Na opinião de Cacá Diegues, o Cinema Novo foi um fenômeno excepcional na vida cultural do país e do mundo, e diz que se sente muito orgulhoso de ter sido parte disso. “Mas já se passaram 50 anos, e tentar reproduzir aquilo que aconteceu há tanto tempo é uma irracionalidade fora de propósito”, afirmou Cacá.

Mas e se o retorno de bilheteria, na execução de um determinado filme, for mais importante do que o próprio filme? Para Cacá Diegues, porém, as duas situações são, perfeitamente, possíveis. Um filme autoral não será, necessariamente, por ser autoral, um fracasso de bilheteria, e vice-versa: um filme comercial pode não ter o retorno de bilheteria investido na sua produção. E exemplifica com Truffaut, Coppola, Scorsese, Kubrick e Renoir, entre outros. No Brasil, Cacá Diegues cita *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, de Walter Salles e Fernando Meirelles, respectivamente. São dois filmes

considerados autorais, na opinião dele, e que conseguiram grandes bilheterias. “Quanto a mim, não penso em público quando estou fazendo meus filmes, não sei que rosto este ser, o “público”, tem. Mas penso muito no Outro”, afirmou ele. Cacá Diegues reafirma a tese de que não é um cineasta isolacionista, separado da coletividade, mesmo que não conheça o “rosto” desse coletivo. Ele pensa no que pode oferecer para o Outro, de positivo para alguém, conforme disse. Para ele, a virtude de um filme autoral é a sinceridade com que o diretor trabalha na sua execução. Ele não consegue abstrair, na realização desse filme, mesmo sob encomenda, características de sua personalidade. Caso o fizesse, deixaria de ser sincero. Seria possível, na esteira da produção “autoral sincera”, observar uma recorrência nos temas, como a visão do cotidiano banal, do homem comum, “sem qualidades” (referência a Müsil)?

É o que se percebe na filmografia argentina, iraniana e francesa, entre outros países, inclusive no Brasil, a que apresenta gente comum procurando dar um sentido para a vida, aqui-e-agora. Não teria sido essa a principal contribuição da Nouvelle Vague francesa e, no Brasil, do Cinema Novo, apesar de bater na tecla de uma “Estética da Fome”? Para Cacá Diegues, mais do que uma estética do cotidiano, o que existiria hoje seria uma tendência hegemônica (pelo menos no cinema de qualidade autoral) ao naturalismo documentarista mais radical. Esta tendência, segundo ele, já nos deu obras-primas e grandes cineastas, como Manoel de Oliveira e Abbas Kiarostami. Por outro lado, Cacá Diegues a considera um pouco perigosa, caso se torne canônica, pois aí excluiria o barroco do cinema. E é o barroco, na opinião dele, que dá identidade, originalidade e sonho à obra de arte. O barroco é, aliás, uma das características da pós-modernidade. Isso mostra uma sintonia entre o homem e cineasta que é Cacá Diegues com o seu tempo, o tempo em que ele vive e filma. Esse tempo de vida está sendo reelaborado em forma de livro. Arnaldo Jabor, para dar outro exemplo, também redescobre o tempo. Cineasta, colunista e comentarista, Jabor prefere falar, hoje, sobre o paradoxo de que todo o pensamento quando é expresso tem um desejo de certeza, esperança e conclusão como algo de prático e útil para a vida humana. “Como falar de singularidades em busca de um universal, pois, o que parece estar em crise no mundo atual é que sempre houve, e não há mais, um projeto de universalização das idéias”, questionou Jabor no encontro *Metamorfoses*, de 2005, em Porto Alegre, promovido pela Copesul e universidades gaúchas.

Ou que uma idéia, uma tendência ou um projeto dessem conta de pensar conjuntamente a sociedade. O cineasta diz que o desejo totalizante começou a ficar

meio impossível de conquistar diante do avanço do mundo contemporâneo e da complexidade da produção junto com a diversificação da economia e a globalização. Jabor também lembrou que as utopias ruíram, deixando o pensamento ocidental desamparado. “O sentido tinha se quebrado em pedaços”, assinala Jabor. Talvez, segundo ele, estejamos hoje em um período que inicia uma reflexão mais humana. Jabor fazia cinema para mudar o mundo por meio do socialismo. “Minha geração era extremamente messiânica.” No entanto, apareceu uma série de evidências que desmentiram a idéia de uma sociedade única sem que houvesse nada para entrar no lugar dessa utopia. O sinal mais evidente dessa fase foi a queda do muro de Berlim, no final dos anos 80. As desilusões continuaram ao longo dos anos 90...

Uma *sensibilidade autoral*, como a de Guerra, flerta com o acaso e procura, nos múltiplos aspectos do cotidiano, uma forma de equilíbrio. Há um princípio contraditorial predominante no perfil de autor que este trabalho pontua. “Contraditorial” significa incorporar o que a ordem procura sufocar. É uma maneira dionisíaca de ver o mundo. Porém, este modo de se apresentar no presente é mais vivido do que racionalizado. É o que Ponty entende por “evidência da percepção: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (1999, p.14). A autoria quebra o regramento positivista de domínio do pensamento e da ideologia. Valoriza o pluralismo: “Nada é unidimensional no seio da vida em sociedade”. Em muitos aspectos, ela é monstruosa, fragmentada e sempre está em algum outro lugar que não aquele que se acredita poder imobilizá-la” (MAFFESOLI, 1985, p.256). Os gestos banais, a conversa sem objetivo e o encontro casual, isto é, tudo o que é comum nas relações humanas, adquirem significado para o artista, que não se preocupa apenas com a eficácia de um filme, e sim com a expressão que emana dele e de si próprio. Esta é a condição poética do autor na contemporaneidade. Há várias formas de autoria: coletiva, individual, esquemática, produtivista. A idéia, aqui, é não desmerecer as diferentes opções de filmes autorais, e sim destacar que, no cinema de Ruy Guerra, o criar é uma capacidade única de uma pulsão interior que não se enquadra em fórmulas ou manuais de direção.

A autoria uma forma de expressão que abalou a cinematografia clássica e, por isso, abriu novos caminhos para a realização de filmes. Recuando no tempo, os movimentos representativos desse novo paradigma foram, na Europa, o Neo-realismo

italiano e a Nouvelle Vague francesa⁵⁷, e, no Brasil, o Cinema Novo. Como na dissertação de mestrado, concluída em 2003, privilegiou-se um cineasta francês, François Truffaut (1932-1984), agora, na tese, procuramos focar um cineasta incorporado à cultura brasileira, e por ter uma cinematografia própria e esteticamente estimulante para esse tipo de abordagem. O Cinema Novo foi inspirado nessa idéia comum ao Neo-realismo italiano e à Nouvelle Vague de um cinema feito (quase) artesanalmente, de baixo custo e aberto para o improviso, dirigido por realizadores que passaram a valorizar a expressão pessoal. Os temas, além disso, tinham relação estreita com o momento sociopolítico em que estavam inseridos, entre outras novidades. Para resumir, o Cinema Novo foi o período “estética e intelectualmente falando, mais denso do cinema brasileiro” (XAVIER, 2001, p.14), revitalizando-se a produção cinematográfica brasileira. Incorporou-se a idéia de um cinema poético, e, portanto artístico, e essa é a principal diferença em relação aos outros períodos, que, nem por isso, deixaram de trazer embutida alguma mudança de perspectiva. Em outras palavras, a partir do neo-realismo italiano, passando pela Nouvelle Vague francesa e chegando até Cinema Novo, o autor se reconheceu autoral. O cineasta era um artista que se enxergava na sua obra. Essa tendência, com altos e baixos, não teria desaparecido hoje em dia, mesmo tendo sido relativizada pelos estudos estruturalistas dos anos 1960.

6.10 O cotidiano porto-alegrense (Carlos Gerbase)

Gerbase, a respeito do qual nos referimos antes, cuja noção de autoria ilustra a idéia de sensibilidade nesta tese, reside na “sua” gremista Porto Alegre. E isso faz toda diferença na sua obra. É na capital gaúcha que o cineasta se reconhece. O fato de ter nascido em Porto Alegre incorpora-se nele: música, aulas, torcida (pelo Grêmio) e cinema. O cineasta gaúcho recusou um convite da colega Sandra Werneck para escrever o roteiro do filme *Cazuza* por ser gaúcho, e não carioca como o cantor e compositor de “Bete Balanço”. “Ser um autor é querer construir uma obra que só tem sentido ao expressar questões de interesse para o próprio autor. É pensar no que se quer dizer, em vez de pensar no que o espectador quer ouvir”, afirma Gerbase, em entrevista para a tese. Essa postura não tem qualquer traço de individualismo. A autoria gerbasiana, se é que podemos nos referir deste modo, tem relação com a idéia de coletividade na

⁵⁷ Literalmente, “nova onda”. Expressão utilizada por jornalistas para caracterizar filmes que significavam uma reação contra a tradição acadêmica.

elaboração de um filme, mesmo que a última palavra, no momento de alguma decisão, seja a dele, o diretor. No livro “Cinema, Direção de Atores”, Gerbase explica seu método de trabalho ou o que Truffaut denomina “segredos de fabricação”. Um dos fundamentos gerbasianos é o de que um cineasta não filma sozinho, mas, ainda assim, tem o poder de decidir, porque a assinatura do filme é dele. O perfil de um cineasta como ele é o de uma pessoa cujos conhecimentos (não estritamente cinematográficos, mas também isso) são limitados, da mesma forma que em todo ser humano, e que, justamente por isso, deve ouvir os outros. Mas há limites.

A escolha do elenco, por exemplo, desde que não exista alguma imposição explícita dos produtores, acaba sendo uma decisão pessoal do diretor do filme. Gerbase cita duplas famosas de diretores e protagonistas, como, entre outros, Truffaut-Léaud, Scorsese-DeNiro, Kurosawa-Mifune, Hartley-Donovan, Chabrol-Huppert e Arraes-Nanini. A identificação de Gerbase com o cinema autoral, nesta lista, é explícita. Por exemplo: para protagonizar *Tolerância*, Gerbase convidou a atriz paulista - e hoje escritora - Maitê Proença, que teve de falar “tu” no filme. O diretor fez questão disso porque o filme se passa em Porto Alegre, e é assim - usando a segunda pessoa do singular - que as pessoas falam no Rio Grande do Sul. O cineasta, se quiser, deixa transparecer características pessoais na sua obra, afirma Gerbase: “Mas há cineastas que, em nome do sucesso, trabalham em cima dos sentimentos do público (ou das expectativas do público), a fim de conseguir o que querem (bilheteria, principalmente)”. Na televisão, porém, Gerbase diz que o que importa é sempre o sentimento do público, e que talvez esteja aí, na opinião dele, a grande diferença para o cinema, arte na qual ainda haveria espaço para a manifestação interior do cineasta. Em “O homem na era da televisão”, Jean-Jacques Wunenburger apresenta o imaginário da estética televisiva para ver até que ponto o cinema tem sido afetado por ela. Em uma das partes do livro, Wunenburger afirma que “a televisão, retirando acontecimentos de seu contexto, de seus códigos de recepção, de seus valores culturais intrínsecos, marca o conjunto do que mostra com o selo intercambiável universal, da anomia generalizada” (2005, p.38).

Um pouco depois, o mesmo autor diz: “Em resumo, a televisão nivela as obras em produtos e abole toda diferenciação”. Logo, um filme seu na tevê não é diferente de um filme no cinema? Não há uma perda da substancialidade de uma obra ao ser transmitida pela tevê, conforme as afirmações desse autor? Para Gerbase, se Wunenburger estiver falando de televisão aberta, com horários comerciais durante o filme, dublagem, com eventuais cortes para adequar tempo ou censura, sim: “Faz

muitos anos que não vejo um filme inteiro desse jeito. Aliás, quase não vejo TV aberta. Mas se o filme está passando num canal fechado, sem intervalos comerciais, com legendas, ou, melhor ainda, a partir de um DVD, não vejo problema algum. A substância é a mesma”. O que muda, na opinião de Gerbase, é a circunstância do espetáculo: “E algumas salas de cinema têm projeção e som piores do que a sala da minha casa”. Para Gerbase, em suma, “obras audiovisuais são esforços coletivos coordenados pelo diretor” (2007, p.67). Esforço, inclusive, de profissionais cujo interesse está voltado para o lado mais financeiro do que estético de um filme. E o lado financeiro tem a ver, diretamente, com recursos técnicos. O aparato técnico, na opinião de Gerbase, é um limite significativo para o cineasta, da mesma forma que o orçamento, dois aspectos entrelaçados um ao outro. Na opinião dele, se há muito dinheiro envolvido na produção de um filme, o aparato técnico é *ilimitado* (graças às tecnologias digitais). Porém, quanto menor for o investimento no filme, maior é o limite para realizá-lo.

Como lidar com isso? Neste caso, diz Gerbase, depende de cada cineasta. Há quem consiga trabalhar bem com certos limites, mas outros não, e outros mais até se sentem melhor com eles, afirma o professor. Em entrevista na PUCRS, Peter Greenaway, que dispensa maiores apresentações, deslumbrado com o desenvolvimento da tecnologia digital, afirmou que o trabalho de um cineasta acabou facilitado: basta colocar a câmera no ombro e dirigir um filme. Estaríamos retornando ao lema do Cinema Novo, imortalizado por Glauber Rocha, o da “câmera na mão e uma idéia na cabeça”? A idéia na cabeça, para além do aparato técnico, se constitui, no caso de um diretor com o estilo autoral de Gerbase, de forma imaginativa ou racional? “As duas coisas. Creio que a base da narrativa (o tema, a fábula) é mais intuitiva do que racional. Mas o seu desenvolvimento (a trama) é mais racional”, afirma Gerbase. Segundo ele, a indústria cinematográfica gostaria de aumentar a racionalidade de tudo, começando pelos roteiros, até a recepção do filme pelo público. Mas Gerbase vê um problema nisso. Para ele, não se leva em conta o que chama de “espaço nebuloso”, o da criação que escapa às fórmulas e fica atrelada ao sujeito criador. E criar não tem a ver com um estilo, algo que se postula na definição tradicional de autor. Só depois, ao se lançar um olhar crítico sobre a obra, é que se poderia definir, dentro de certos limites, um estilo.

Gerbase diz que nunca pensou sobre *seu* estilo e sobre um projeto estético pessoal: “Se eu fosse analisar meus filmes retrospectivamente diria que eu tenho algumas temáticas recorrentes: relações familiares e afetivas, imaginação e sexo”. Geralmente, Gerbase diz trabalhar com histórias do cotidiano, em vez de desenvolver

“grandes temas”, e afirma que seu estilo de filmar, agora ele pensou em um, é mais clássico do que experimental, embora goste de experimentar na construção da trama: “Sou um ficcionista”. O cinema, na opinião dele, é um artesanato, construído passo a passo, de forma coletiva, ao contrário da música e da literatura, duas manifestações artísticas nas quais Gerbase também se expressa: “É uma obra que exige constante esforço, atenção, certa dose de obsessão. Se isso não acontecer, o filme não é feito, ou vira uma obra falhada”. Um filme, para Gerbase, nasce com a necessidade da expressão, ou, melhor dizendo, da auto-expressão. Por outro lado, e aqui fazemos questão de salientar este aspecto, porque toca no cerne desta tese, há uma dependência de aspectos pragmáticos, como o tempo e o dinheiro, ao lado de outros não tão pragmáticos assim, como a vontade e a energia. Gerbase diz que, para ele fazer um filme, precisa, em primeiro lugar, acreditar MUITO na história; em segundo, que a história também agrade - pelo menos um pouco - outras pessoas que leram o roteiro; e, em terceiro lugar, que aconteça um esforço coletivo - traduzido por entusiasmo - das pessoas destacadas para a construção do projeto.

O cineasta confessa que gostaria de filmar muito mais do que filma atualmente (foram quatro longas: *Inverno*, *Verdes Anos*, este em co-autoria, *Tolerância* e *3 efes*). O problema é que, mesmo quando ele tem entusiasmo por um determinado roteiro, acaba esbarrando no segundo e no terceiro itens mencionados acima. Porém, opina Gerbase, uma vez concretizado, um filme nunca é deficitário em relação ao que se imaginou, porque acaba sendo visto - e imaginado - por outras pessoas. Diz, ainda, que, a partir do seu lançamento, o filme está disponível para a interpretação de um público com diferentes imaginários em relação ao do autor do filme. Esse aspecto serviria como um exercício de humildade por parte do diretor, afirma Gerbase, justificando que cada pessoa vê sua obra de modo distinto daquele imaginado pelo cineasta. Filmes considerados fracassos de bilheteria podem ser importantes para um espectador desinteressado pela matemática do guichê. E sucessos podem envelhecer rapidamente, afirma Gerbase. Foi o caso do Cinema Novo, segundo ele: “Como projeto estético e político envelheceu, o que é ótimo. O novo sempre vem, inclusive depois do Cinema Novo. Mas, quando devidamente revista e atualizada, aquela estética ainda rende grandes filmes, como *Linha de passe*”. Gerbase é um cineasta gaúcho que marca seu percurso a partir de uma ligação umbilical com Porto Alegre. Ele é um porto-alegrense antes de ser um gaúcho. É com Porto Alegre que Gerbase tem uma relação apaixonada: paixão pelo Bom Fim, pela Redenção, pelos Replicantes e pela vida. E outras...

6.11 Primeira pessoa

A noção de autoria com que trabalhamos é a da expressão poética do “eu”. Isso quer dizer que um cineasta, com aquela característica, procura respeitar suas motivações profundas, sutis, sem que consiga, muitas vezes, explicar o porquê delas. É uma espécie de instinto. No imaginário desse autor cinematográfico, que também encontramos em outras manifestações artísticas, acontece sempre uma ambivalência entre um estilo (não racionalizado, semelhante à noção de símbolo, em Durand, cuja relação com alguma coisa não é arbitrada de modo racional) e as questões de ordem moral e material: devo ou não agir dessa forma e em quais condições. Em “A política dos autores”, uma compilação portuguesa de entrevistas com Jean Renoir, Roberto Rossellini, Howard Hawks (1896-1977), Alfred Hitchcock, Luis Buñuel (1900-1983), Orson Welles, Carl Dreyer (1889-1968), Robert Bresson e Michelangelo Antonioni, estes cineastas revelam sua paixão natural pelo cinema. Todo diretor-autor, portanto, seria, acima de tudo, um artista e não apenas um realizador de filmes. Um estilo só pode ser identificado no trabalho de natureza poética. No caso dos cineastas da Nouvelle Vague, era possível percebê-lo na *mise-en-scène*, a organização dentro de uma narrativa, o mesmo que o trabalho de direção como filtro dos elementos constitutivos de um filme (Tarkovski). Em entrevista a Jacques Rivette e François Truffaut, o cineasta Jean Renoir (filho do pintor impressionista Auguste Renoir, um dado não negligenciável) diz que se pergunta sobre a validade de uma obra de arte, e se a *idéia* que fica dela não seria até mais importante do que ela mesma.

Esta *idéia* só poderia ser transmitida por um autor. “Toda obra de arte que dá um passo, ainda pequeno, alguns milímetros, para o contato com o espiritual, é uma obra de arte que tem o seu interesse”, afirma Renoir (s/d, p.11). Os filmes considerados autorais são os que o diretor imprime sua *mundivisão* aos filmes, o que não se trata, porém, de uma evidência. A identificação com a autoria em um filme é uma questão que nos remete à sensibilidade do cineasta e à do pesquisador. Podemos observar neste comentário do diretor de *A grande ilusão* (1937) a importância do trabalho que não se justifica apenas pela sua plasticidade, mas que faz da plástica um instrumento para a criação de uma aura. Para Renoir, era mais importante criar, para seu trabalho ter alguma relevância artística, do que fazer uma cópia de alguma coisa. “O que ficará de um artista não é a cópia da natureza, já que essa natureza é mutável, é provisória: o que

é eterno é a sua maneira de absorver essa natureza e, como o dizíamos no princípio, é o que ela poderá dar aos homens” (RENOIR, s/d, p.16). Os diretores-autores com vocação poética (o que é uma redundância nos próprios termos, já que a expressão “diretor-autor”, oriunda da Nouvelle Vague, pressupõe um trabalho de cunho artístico) atuam atraídos por seu projeto. Uma história, para eles, apresenta um argumento simples. Renoir lembra que o tema de *A grande ilusão* chega a ser ingênuo: “(...) é um argumento infantil: a história de pessoas que querem se evadir: conseguirão ou não?” (s/d, p.44)⁵⁸. Em *A noite americana*, Truffaut mostrou o cinema como se estivéssemos dentro do estúdio, levando ao extremo os “segredos de fabricação” ao exibi-los quando ainda não se fazia o já institucionalizado *making-of*⁵⁹.

Truffaut considera Renoir uma “inteligência livre” (2000, p.147) e diz que o filme aborda a ilusão de cada um sobre a sua própria vida, assim como, na primeira Guerra Mundial, época em que se passa a história, seria a última. Outro aspecto que Truffaut salienta na abordagem de Renoir, agora em termos de estilo do cineasta, é o fato de se interessar em filmar não *diretamente* idéias - mesmo que elas sejam importantes para ele, como vimos antes -, mas homens e mulheres que têm idéias, para o melhor ou o pior, e idéias que devem ser respeitadas (2000, p. 148). Também Roberto Rossellini “escava de uma maneira que julga pessoal” (s/d, 88). Um dos precursores do neo-realismo italiano, Rossellini, que concedeu a entrevista para Truffaut, novamente, e Maurice Schérer, admira o cotidiano. Questionado sobre a questão do estilo, que os entrevistadores observam como sendo o oposto do que chamam “efeitos de cinema”, isto é, um cinema impassível, o diretor de *Roma, cidade aberta* (1945), esclarece que se trata de humildade com que observa os grandes gestos ou grandes fatos produzidos pelos homens. “(...) com a mesma retumbância que os pequenos fatos normais da vida. Há nisso uma fonte de interesse dramático” (s/d, p.89). O problema que Rossellini apresenta em suas histórias é, como ele próprio diz, o dos homens com ou sem esperança, o que ele considera uma questão até ingênua. O autor, para ele, é distinto conforme a personalidade de cada cineasta. “A Nouvelle Vague serviu para agrupar cineastas de tendências diversas e que permaneciam o que eram, com suas idéias, sua personalidade, sua estética” (ROSSELLINI, s/d, p.102).

⁵⁸ Trata-se de uma história, baseada em fatos reais, de pilotos franceses capturados por oficiais alemães. Um desses pilotos, o general Pinsard, relatou o episódio para o próprio Renoir, que também esteve na aviação e fora atacado por alemães, o que só aumentava o respeito que o cineasta tinha pela personagem real/fictícia de Pinsard.

⁵⁹ É a gravação da gravação de um filme, geralmente intercalada com entrevistas do diretor, do roteirista, do elenco principal e dos técnicos, oferecida como bônus no filme em dvd.

Já Howard Hawks, diretor norte-americano cultuado pela geração Nouvelle Vague, e cuja característica era posicionar “a câmera à altura do homem”, conforme Rivette, via na comédia o “mesmo que uma narrativa de aventuras, uma reação humorística perante o fato de ser posto em uma situação embaraçosa” (s/d, p.158). Peter Bogdanovich conta que foi Hawks quem o ajudou a dar o título do seu livro “Afinal, quem faz os filmes”, quando lhe perguntou quais eram os cineastas que ele, Hawks, admirava: “Gosto de quase todo mundo que faz a gente perceber quem diabos fez o filme... Não gosto daqueles que pegam filmes já preparados e não têm nenhuma individualidade” (BOGDANOVICH, 2000, p.23). Hawks complementa, ainda, afirmando que o diretor é que deve contar a história, e que deve ter um método próprio de contá-la. A entrevista de Carl Dreyer, ainda, dada a Michel Delayhe, toca em um ponto sensível à autoria. Para ele, o interessante é, antes da técnica, reproduzir os sentimentos das personagens em seus filmes. “O importante, para mim, não é só agarrar as palavras que eles dizem, mas também os pensamentos que estão atrás das palavras” (DREYER, s/d, p.283). Dreyer valoriza a expressão, pois, de acordo com ele, é uma maneira de “revelar o caráter das personagens, os seus sentimentos inconscientes, os segredos que repousam no fundo da sua alma” (DREYER, s/d, p.283). Ele exemplifica com *Gertrud* (1964), filme que teria sido feito com o coração (e sabemos que, para os diretores autores, agir com coração é o mesmo que agir, etimologicamente falando, com coragem). Na leitura subjetiva da autoria no cinema, procuramos observar nos diretores mencionados uma linha comum, a do estilo pessoal.

6.12 O imaginário do autor

Autoria, assim, é uma questão de sensibilidade. Não procuramos o autor onde ele não se encontra, e sim onde supomos que ele se manifeste, e essa manifestação diz respeito mais a um imaginário do que a uma cartilha autoral, algo nunca, até onde se sabe, postulado pelos diretores-autores dos anos 1950 e 1960. Para Alexandre Astruc, autor do manifesto “caméra-stylo”, o cineasta trabalha, ou deveria trabalhar, com a câmera da mesma forma que um escritor sério manuseia a caneta, ou seja, respeitando a expressão pessoal e a comunicação de idéias complexas, que passam, muitas vezes, pela experiência pessoal do diretor. Por exemplo: dentro do espaço fílmico, julgamos possível identificar, em alguns momentos, o que se convencionou chamar a “voz do autor”. É o momento em que o cineasta parece despido de convenções e da máscara de

um comportamento puramente profissional. No caso do cineasta Carlos Gerbase, o baterista e vocalista d'*Os replicantes*, é quando, por exemplo, reconhecemos o Bar Ocidente, reduto *underground* de bandas gaúchas - como a dele - nos anos 1980, localizado no bairro Bom Fim (lugar dos jovens alternativos porto-alegrenses), em uma das cenas de *Tolerância*. Outro filme dirigido por Gerbase, em co-autoria com Giba Assis Brasil, *Verdes anos*, problematiza a questão do autor pelo fato de ter passado por um processo no qual os dois diretores ficavam à mercê do produtor. A questão fica ainda mais complexa pelo fato de que a história é baseada em um conto de Luiz Fernando Emediato, que poderia reivindicar, de certa forma, participação na elaboração do filme. Portanto, *Verdes anos* nasceu de um conto de Emediato, conto esse “roteirizado” por Álvaro Teixeira, dirigido por Gerbase e Giba Assis Brasil, sob condições impostas pelo produtor, Sérgio Lerrer. Quem é, então, o autor do filme?

Para Gerbase, “o produtor, nesse filme, talvez seja, do ponto de vista estético, o maior autor de todos, no momento em que impõe regras e custos para a filmagem” (GERBASE *apud* BARROS, 2003, p.164). Na opinião de Gerbase, ser obrigado a fazer um filme sem panorâmica quase nenhuma, sem *travelling*, com *zoom* e câmera apoiada sobre um tripé influencia, sim, a estética do filme. Gerbase cita, também, o exemplo de *Ilha das Flores*, filme escrito e dirigido por Jorge Furtado. Para Gerbase, o fato interessante nesse filme, porém, é que as animações são de Fiapo Barth. “Eu o vi fazendo, e o quanto ele criou aquelas animações que transformam *Ilha das Flores* no filme que ele é. Fiapo é co-autor” (GERBASE *apud* BARROS, 2003, p.164). Aqui, não nos preocupamos em provar de quem é um filme, e sim realçar a figura de um diretor que faz do seu trabalho um instrumento de poesia, conforme Buñuel. Em uma conferência de 1958, o cineasta espanhol disse que o cinema, pelo fato de proporcionar ao espectador um “habitat psíquico”, é capaz, por isso, de “arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana” (BUÑUEL, 1983, p.334). No entanto, para ele, a imitação na tela de um romance ou de uma peça teatral provoca um vazio moral no espectador. “Se queremos ver bom cinema, raramente o encontraremos nas grandes produções ou nas que são sucesso de crítica e de público”, afirma (BUÑUEL, 1983, p. 335). Buñuel considera que “nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa, e o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (1983, p.336), e espera que o autor preencha o “vazio moral” das telas e faça do cinema um instrumento de poesia.

Poesia que faltava ao neo-realismo, na opinião dele: “A realidade neo-realista é incompleta, oficial, sobretudo racional: as produções são absolutamente desprovidas do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível” (BUÑUEL, 1983, p. 337). Um filme autoral, conforme os pressupostos apresentados nesta tese, é algo que perdura no tempo pelo fato de ter uma linguagem, retomando Eco, “aberta”, com múltiplos significados e uma estrutura que podemos caracterizar de paratática⁶⁰; isto é, possibilita que os sentidos do filme possam ser preenchidos pela sensibilidade; neste caso, a do espectador. “Poucos filmes conseguem isso: atual antes e depois de ser feito”, afirmou Rogério Sganzerla (1946-2004) em 2003, para este autor, durante o ZoomCineEsquemaNovo (sic), na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. Como homenageado do festival, o falecido diretor catarinense citava *O bandido da luz vermelha*, lançado em 1968, e considerado, por ele mesmo, profético. Em relação ao tema da autoria, Sganzerla disse que preferia acreditar no cinema porque é, na opinião dele, “um fator de aprimoramento humano, de revelação e de fixação da própria identidade cultural, mais do que isso: é uma transfiguração da realidade” (2003, p.1). No entanto, em outro trecho da entrevista, Sganzerla afirmou que se aprende através do cinema, “mas sempre por meio dos grandes autores” (2003, p.2). Diretor, para ele, é a pessoa que sabe escrever a história e os diálogos. Não se pode, segundo ele, contentar-se com a mediocridade, algo que não seria culpa do governo brasileiro, mas da formação histórica da população. Sganzerla era um dos principais nomes do Cinema Marginal e se notabilizou por ter dirigido, no auge do regime militar e do Tropicalismo, *O bandido da luz vermelha*, que violentava mulheres com uma lanterna de luz vermelha, como o próprio título indica.

Diretor também identificado com o Cinema Marginal, Julio Bressane apresenta uma obra marcada por escolhas inteiramente pessoais. Ora investe em figuras históricas, como em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) e *Cleópatra* (2007)⁶¹, ora na banalidade

⁶⁰ Teixeira Coelho acredita que seja possível aplicar a idéia de parataxe, oriunda da teoria literária, ao estilo de Godard, por causa da disposição em blocos de seus filmes e o respectivo vazio que deixa entre as cenas. “O caso-Godard: os planos (blocos) são colocados lado a lado sem que exista uma perfeita continuidade entre eles” (COELHO, 1995, p.103).

⁶¹ “Fazer alguma coisa é fazer mais do que pode ser feito”, disse César (Miguel Falabella), o imperador de Roma. Fazendo uma analogia com o princípio autoral, estabelecemos, a partir daí, uma dinâmica da intimidade. Não se trata de fazer um *a mais*, e sim o simples *fazer*, dentro dos limites e das possibilidades do tempo. A queda do império romano na visão de Bressane é, paradoxalmente, uma metáfora do cinema autoral, que procura se preservar, se resguardar junto ao claro-escuro de um ambiente claustrofóbico, como que iluminado só pelas labaredas dos seus archotes, preso ao que aprisiona e daquilo de que não consegue se libertar, o seu próprio ser. Talvez, por isso, Bressane tenha destacado as figuras tanto de Cleópatra (Alessandra Negrini) quanto de César, dois personagens intensos.

do homem comum, em *Filme de amor* (2006). São três filmes, claramente, “bressanianos”. O trágico ganha contornos teatrais. As transformações em cena são um toque do absurdo que Bressane cultivou no realismo da marginalidade. O vermelho, o céu aberto, o mar, as pedras, a torre, o contra-luz, o close identificam uma paisagem em que o sonho se mistura ao real. Não há separação entre um (sonho) e outro (real). É a mesma natureza. No entanto, para designá-la é preciso separá-los, a fim de melhor uni-los depois. Do marginal antigo, pouco sobrou. Acabou o sentido de vanguarda, mas ainda existe o de autoria. O ser autoral não é condição do vanguardismo. O Cinema Marginal procurava incorporar uma estética ignorada pelo Cinema Novo, a de um cotidiano violento, sujo, impuro. Este novo modelo sinaliza uma abertura para a geração de cineastas dos anos 1960 e 1970 que não se identificavam com a Estética da Fome, entre os quais, além de Bressane, Carlos Reichenbach, Andrea Tonacci e o próprio Rogério Sganzerla. Algumas características do Cinema Novo - como os recursos escassos e o aspecto autoral - continuam no Cinema Marginal, mas a agressividade era outra. Não tinha o sentido de denúncia e de preocupação com a política. Era, antes, um novo olhar do Brasil, visto, agora, sob outro ângulo: visto de dentro.

Conforme Ismail Xavier, o Cinema Marginal bagunça a consciência nacional do Cinema Novo. “É a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar ‘em nome de’” (XAVIER, s/d, p.21). Julio Bressane, por exemplo, procura o traço fílmico como expressão. “O cinema é a música da luz. Por que música da luz? Porque o filme é um fotograma branco-transparente onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é música”, afirma Bressane (1996, pp.46-47). Esta idéia é o que ele entende por “cinemancia”, a arte cinematográfica da compreensão e apreensão da luz e da ilusão do movimento, imagem imaginante; “cinema é eterno deslimite, a fixação do sensível e a revelação química de uma mancha-pensamento” (BRESSANE, 1996, p.84). No imaginário de Ruy Guerra, também há espaço para a manifestação poética. Em *Estorvo* (2000), por exemplo, Guerra fez uma adaptação do livro homônimo de Chico Buarque procurando imprimir uma marca pessoal na história. As tomadas procuram retratar o estado de estado de espírito conturbado do protagonista. Guerra realça uma existência marginal da personagem, que sequer tem nome próprio. Ela é simplesmente o “eu”. *Estorvo* começa com a dúvida do protagonista em abrir ou não a porta ao ouvir soar a campainha no seu apartamento. O olho mágico lhe devolve um olho distorcido e ameaçador. Começa o medo da perseguição, e é esse o *Estorvo* que o filme mostra. O

“eu” não tem casa, perambula sem rumo e refugia-se na própria imaginação. A imagem de Guerra é mais do que a visualidade. Também é o não-dito.

6.13 Neo-realismo e Cinema Novo

Falar de autoria cinematográfica é falar, também, do neo-realismo italiano. O movimento exerceu enorme influência na cinematografia brasileira, em especial no início do Cinema Novo, a partir de *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Conhecido como um dos períodos mais significativos da história do cinema, o neo-realismo pode ser considerado o precursor da Nouvelle Vague francesa dos anos 1950 e 1960. Ambos surgiram no pós-guerra e valorizaram um cinema autoral que, na contemporaneidade, se renova, conforme sugere esta tese. Três dos principais diretores do cinema moderno - Michelângelo Antonioni (1912-2007), Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini (1922-1975) - têm raízes no neo-realismo. Eles influenciaram toda uma geração de novos cineastas, tanto na Europa quanto no resto do mundo. A força teórica no início do neo-realismo se baseava no conteúdo ideológico, como em *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, dirigido, *in loco*, no final da Segunda Guerra Mundial. Havia, nessa fase, uma preocupação contestatória. Esse panorama inspirou uma série de cineastas em observar, nas locações de seus filmes, um potencial artístico no cotidiano, para além das regras e fórmulas do cinema clássico. O cineasta neo-realista, assim, passou a se interessar pelo drama popular, transformando-se em uma espécie de porta-voz, mesmo que restrito ao universo cinematográfico, da coletividade. Truffaut se declara um admirador de Rossellini. “Roberto me ensinou que [...] é preciso poder dizer, antes de cada tomada: ‘Se eu não fizer esse filme, morro’” (TRUFFAUT, 2000, p.152)⁶².

Se a estética realista denunciava a violência ao exhibir uma Europa destruída pela luta entre os alemães e as forças aliadas, uma nova onda era antes um movimento de contorno vanguardista, como verificamos, por exemplo, na obra de Jean-Luc Godard. A guerra inspirou vários estilos de cineastas neo-realistas. No já citado *Roma, cidade aberta*, Rossellini mostra os escombros de uma cidade semi-destruída. Mas, por outro lado, *Obsessão* (1942), de Luchino Visconti, não apelou para esse artifício. Preferiu adaptar o romance *noir* de James M. Cain, traduzido no Brasil como *O destino bate a*

⁶² Robert m'appris qu'il faut pouvoir se dire avant chaque tournage: Je fais ce film ou je crève. (Tradução nossa).

sua porta, que trata do conluio de uma dona-de-casa e de seu amante para assassinar o marido. O tema da traição era uma afronta ao regime fascista, que, além da resistência das forças aliadas, tinha de lidar com a resistência na própria Itália de Mussolini, simpatizante de Hitler. O pós-guerra foi o cenário ideal para o neo-realismo. “A Itália saía renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945. O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação” (FABRIS, 1996, p.37). A partir desse espírito, procurou-se um resgate artístico do presente, o que justifica a temática ligada ao cotidiano na obra dos principais cineastas neo-realistas, entre os quais Vittorio De Sica (1901-1974) e Alberto Lattuada (1914-2005), além de Visconti e Rossellini. O estúdio já não era sinônimo de bom filme, pois, a partir do neo-realismo italiano, o cineasta dirigiu-se para a rua e filmou um cotidiano belo e assustador.

O Cinema Novo foi o período do chamado cinema de arte no Brasil, em função das características autorais de seus diretores, que inspiraram novos cineastas. Parte-se, aqui, do princípio segundo o qual a expressão iconográfica desses autores (e de qualquer artista) transborda sempre para o lado do imaginário. Isso só reforça o mito em torno do Cinema Novo, que se tornou um capítulo especial na história da cinematografia brasileira ao propor uma ruptura estética, semelhante à do neo-realismo italiano e à Nouvelle Vague francesa. Passado o período da chanchada, o cinema brasileiro incorporou um interesse pelos temas emergentes da política nacional. Os filmes, a partir da década de 60, abordavam a realidade brasileira de um ponto de vista ideológico. Nas correspondências que Glauber Rocha mantinha com amigos, cuja maioria era do meio cinematográfico, a conjuntura brasileira sempre estava em foco, mesmo que o motivo das cartas fosse um só, o gosto pelo cinema. O distanciamento geográfico de Glauber Rocha - que circulava, exilado, pela Europa - só reforçava, nele, uma identidade nacional. Palavras como patrulhamento, opressão, miséria, povo, operário e luta faziam parte do vocabulário da época. Outro mérito do Cinema Novo, portanto, além de ter proporcionado uma abertura de sentido e de forma ao filme, diferentemente de uma decupagem clássica, foi ter servido de ponte para um novo momento do cinema brasileiro, conhecido como Cinema Marginal. Da Estética da Fome⁶³ se passou para a

⁶³ Expressão criada pelo cineasta Glauber Rocha (1939-1981), em 1965, apresentada sob forma de um manifesto, para aludir à temática recorrente no imaginário do Cinema Novo, a da miserabilidade nordestina, através de filmes como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Ismail Xavier (2001, p.63), a expressão evidencia um confronto com o cinema industrial, encarado como um “terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética”.

Estética do Lixo. Novos cineastas, entre os quais Julio Bressane, passaram a adotar um tom mais debochado e agressivo: “Fuga da razão monotônica para o domínio da paixão desejosa de exprimir-se” (1996, p.79).

Vemos, de novo, a necessidade de expressão, tanto para cineastas identificados com o Cinema Novo quanto para os do Cinema Marginal⁶⁴. Conforme Ismail Xavier, o Cinema Marginal - que também pode ser, segundo ele, identificado com o Cinema de Invenção (Jairo Ferreira) e Cinema de Poesia (Julio Bressane) - “atacou o horizonte pedagógico do Cinema Novo” (2001, p.21). Autores identificados com uma sensibilidade autoral continuam fiéis - e sempre o serão - a esse princípio de condução na vida. O Cinema Novo promoveu, portanto, aspectos como uma valorização do olhar autoral, que, se existia antes, não foi com a mesma aura e proporção que adquiriu nos anos 1960; uma reflexão crítica da sociedade, por meio da visão politizada de diretores formados em movimentos estudantis ou engajados em partidos políticos; uma abertura de novos movimentos, principalmente do Cinema Marginal, no início dos anos 1970, cujo apelo estético - violento e debochado - acabou se distanciando do Cinema Novo; “tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens” (XAVIER, 2001, p. 17); o diálogo entre o cinema e a literatura, de forte inspiração no Modernismo; o caráter nacional, isto é, a identidade brasileira; a pluralidade na produção, não mais dependente de grandes orçamentos e do estúdio; questionamentos entre o popular e o erudito, bem como novas possibilidades de inserção no mercado, a partir da exibição dos filmes no exterior. Para Xavier, o Cinema Novo foi “(...) o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade” (2001, p.28). De lá para cá, parece não ter havido um movimento semelhante a esse, e que, por isso, costuma ser considerado um marco - principalmente do ponto de vista estético - para novas gerações de cineastas.

6.14 A Retomada

Da mesma forma que a conjuntura política serviu de cenário para o neo-realismo italiano e os conturbados anos 1960 - pré-golpe militar - para o Cinema Novo, o mesmo

⁶⁴ Poderíamos citar, entre eles, José Mojica Marins (o Zé do Caixão), Ozualdo Candeias, Glauber Rocha (que transitou entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal), Sérgio Bernardes, João Batista de Andrade, Neville d’Almeida, Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg Filho, Jairo Ferreira e Lygia Pape. Essa lista não é conclusiva e não tem a pretensão de rotular os cineastas.

pode-se dizer da emblemática *retomada*. Essa expressão se refere ao retorno de uma regularidade das produções cinematográficas a partir, principalmente, da segunda metade dos anos 1990. Nessa década, houve problemas de financiamento para o cinema nacional, por causa da extinção da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A), criada pelo regime militar, em 1969. Um dos objetivos da Embrafilme era incentivar o produto nacional e competir no mercado interno com as produções estrangeiras. O papel dela, também, era o de divulgar e, conseqüentemente, distribuir as produções nacionais no exterior, além de, em termos gerais, valorizar a cultura cinematográfica. Só mais tarde, com leis de incentivo, como a do Audiovisual, e a criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema) é que retornaram investimentos na área. Hoje, talvez, já pudéssemos falar em *pós-retomada*, por ser uma fase de consolidação das leis de incentivo e haver uma política de investimentos na área cinematográfica. O modelo brasileiro de gestão cinematográfica sem a Embrafilme, portanto, apresenta hoje outra configuração, mesmo que o Estado continue intervindo na indústria do audiovisual. Conforme Cacá Diegues, “desde o fim da Embrafilme, não existem mais distribuidoras nacionais poderosas” (2004, p.80). Segundo ele, a criação da Lei do Audiovisual, por outro lado, ao permitir uma co-produção com empresas estrangeiras, viabilizou vários projetos, tanto dele próprio - como *Deus é brasileiro* (2003), em parceria com a Columbia - quanto de outros cineastas brasileiros.

Qual foi o papel da Embrafilme na Retomada? A Embrafilme começou como uma empresa de economia mista, cuja acionista majoritária era a União, que ficou com 70% das ações. Os outros 30% foram divididos entre entidades de direito público e/ou privado. Esse início, a partir de sua criação, em 1969, marca uma trajetória em que os investimentos dependeriam de um maior ou menor interesse por parte do governo na área cinematográfica. Os rumos ainda eram incertos. A incerteza se comprovara, depois, com a sua extinção (decreto nº99.226, de 27 de abril de 1990), pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello. Um dos objetivos da Embrafilme era incentivar o produto nacional e competir no mercado interno com as produções estrangeiras. Ligada ao regime militar, a Embrafilme, por esse motivo, nasceu polemizando. Ao ser criada, o segmento cinematográfico não fora consultado, e sua linha de atuação, portanto, parecia desmembrada dos interesses de produtores, distribuidores e cineastas. Mais tarde, em 1972, o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (CICB), no Rio de Janeiro, ampliou a discussão, com a presença, agora, dos diretores Walter Hugo Khouri e Roberto Farias, entre outros. Esse encontro foi importante para marcar a presença da

classe cinematográfica em torno de uma política governamental. Um ano depois, cria-se uma comissão para reformular as diretrizes da Embrafilme. A idéia era fundar o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e juntar o INC com a Embrafilme. Nesse mesmo ano, a Embrafilme passou a atuar na distribuição comercial. “Em um período de três anos, de 1970 a 1973, a Embrafilme viabilizou a produção de 83 filmes de longa-metragem” (GATTI, 2000, p.213).

Uma nova gestão, a de Roberto Farias, mais identificado com a classe cinematográfica, começa, em 1974, procurando reestruturar, principalmente, as questões ligadas a financiamentos. Todo projeto cinematográfico passa, necessariamente, pela produção: leia-se: incentivo e verbas. Farias extingue, em 1975, o INC, o que faz com que se ampliem os poderes da Embrafilme, cujos recursos vinham de diversas frentes, entre elas do orçamento da União. Desde então, a produção de filmes se qualificou, mas houve resistência por parte dos exibidores, que não admitiam qualquer tipo de controle nas suas atividades. Mesmo assim, um dos maiores sucessos do cinema brasileiro, *A dama do lotação* (1978), de Neville d’Almeida, foi lançado pela Embrafilme e vendeu 7 milhões de ingressos. Começa a inserção de filmes brasileiros no mercado internacional. Antes disso, um dos maiores destaques no exterior foi o prêmio de Melhor Filme, em 1962, no Festival de Cannes, para *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte. Outro detalhe que não se pode negligenciar é o fato de a Embrafilme produzir películas que seriam identificadas com o Cinema Novo, como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que deu a Glauber Rocha o prêmio de Melhor Direção, também em Cannes, em 1969. Um projeto do governo militar, portanto, motivou a produção de filmes nacionais. Essa caminhada possibilitou a profissionalização do cinema brasileiro para um sistema que, através do Ministério da Cultura no governo de Itamar Franco, o vice que assumiu no lugar de Collor, abriu espaço às leis de incentivo fiscal.

A Lei do Audiovisual (nº 8685/93) prevê às empresas distribuidoras de obras audiovisuais estrangeiras, comercializando no Brasil, o investimento de parte do imposto de renda pago - na remessa de rendimentos ao exterior - na co-produção de filmes brasileiros. Quanto à Lei Rouanet, de 1991 (alterada em 1997), é importante assinalar que ela promove uma série de incentivos à produção cultural, instituindo, por exemplo, o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), a fim de capitalizar recursos. Terminada a Embrafilme, continua a discussão do papel governamental e das novas formas de produção, distribuição e exibição de produtos audiovisuais, principalmente com a entrada no mercado de produtoras ligadas às empresas de

televisão, principalmente a Globo. O modelo de gestão cinematográfica, hoje, sem a Embrafilme, tem outra configuração, mas o Estado continua intervindo. Conforme Cacá Diegues, “desde o fim da Embrafilme, não existem mais distribuidoras nacionais poderosas” (2004, p.80). Segundo ele, a criação da Lei do Audiovisual, por outro lado, ao permitir uma co-produção com empresas estrangeiras, viabilizou vários projetos, tanto dele - como, por exemplo, *Deus é brasileiro* (2003), em parceria com a Columbia - quanto de outros cineastas. A polêmica em torno da Embrafilme e, no caso da Retomada, não deixa de ter sido saudável, e ainda o é, para uma discussão sobre a indústria cinematográfica brasileira. Não seria exagero afirmar que o Brasil, apesar da extinção da Embrafilme (até o Collor, era a principal financiadora do cinema brasileiro) ainda faz cinema, e pode ser considerado um produtor qualificado em termos de mercado mundial, considerando tanto a regularidade quanto a quantidade dos filmes nacionais lançados, anualmente⁶⁵.

⁶⁵ Conforme informações da Superintendência de Acompanhamento de Mercado no site da Ancine foram lançados 70 longas-metragens no mercado de salas de exibição no Brasil em 2006, contra 42, em 2005. <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=804> (acesso em 3 de setembro de 2007, às 16h55).

7. Arte viva

7.1 A vontade que sonha

A distinção entre essência e aparência no autor cinematográfico talvez não faça o menor sentido, pois, nele, o ato da criação é instintivo. Não pretendemos fazer psicanálise da criação, e sim tratá-la, como disse Bachelard, como “vontade que sonha” (2001, p.94). Para esse autor, imaginar é criar, e a imaginação *de-forma* aquilo que percebemos. Ou seja, uma imagem *presente* deve inspirar uma imagem *ausente*. Temos aí a principal característica dos poetas. Ruy Guerra é um poeta da imagem cinematográfica. Vejamos em que sentido. O ser humano experimenta uma constante necessidade de equilíbrio entre as imposições do meio social e a sua própria subjetividade de natureza simbólico-antropológica (Durand). É o poder poético do símbolo - entendido, aqui, como uma relação natural, e não arbitrada racionalmente, entre pessoa e coisa - que define o gesto criador. Criadores são artistas, e é assim, como artistas, que tentamos ver o trabalho dos diretores selecionados. Artista-artesão é aquele que cria seu próprio mundo por meio de uma ferramenta. O extraordinário nisso não é o fato de, no caso da câmera, ser um melhoramento da visão, como queria Vertov (*cinema-olho*), mas o de fazer desse artefato uma maneira de expressar uma subjetividade, construída ao longo de uma vida não só racional, mas também intuitiva. “A intuição pode atuar como principal ou, ocasionalmente, única responsável pela arquitetura das complicadas estruturas fonológicas e gramaticais na obra dos poetas individuais”, analisa Roman Jakobson (1970, p.92). Para ele, não é tão simples definir se o homem fala a língua ou é falado por ela.

O enfoque abordado aqui é o de que, antes de uma racionalização, nosso autor já possui, em estado latente, a forma de um filme, subordinada a ele. O gesto de criação autoral acontece “sem qualquer conhecimento das regras que governam sua intrincada tessitura” (JAKOBSON, 1970, p.91). Segundo Jakobson, também pode haver uma “deliberação consciente” (1970, p.82) para a criação poética, mas não é a opção desta tese. É nesse sentido, o intuitivo, que podemos dizer que um artista é incapaz de sufocar o desejo de filmar. Aqui, podemos, também, ver similaridade com uma idéia de Nietzsche, segundo a qual um artista desenvolve, dentro de si, “não só imagens agradáveis e deliciosas, mas também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os

obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas angustiantes e o inferno da *divina comédia da vida*” (2002, p.41). Partimos do princípio de que a vontade de expressar-se é que faz o ser humano criar, e a autoria tem relação direta com o potencial criativo do ser humano. O ato criativo, para Durand, mistura-se ao poder poético do símbolo. Em “Arte e utopia - arte de nenhuma parte”, Teixeira Coelho escreve que quando Glauber Rocha faz “A idade da terra” ele está, na verdade, construindo uma *obra poética*. “[Glauber] fazia o que todos defendem, mas que são incapazes de entender quando se vêem (não se vêem) diante do fenômeno: fazer corresponder a forma ao conteúdo. E à matéria” (COELHO, 1987, p.193). Para o autor, uma obra poética não pode ser definida pelo conteúdo, porque, segundo ele, o que importa na arte “é a projeção do conteúdo sobre a forma e da forma sobre o conteúdo, com ambos ressoando a matéria” (*Ibidem*).

O cineasta autoral, como Glauber, e aqui poderíamos incluir Ruy Guerra, não filma preocupado com o resultado estético (pois ele é decorrência de uma ação), e é isso o que Teixeira Coelho quer dizer no artigo intitulado “A idade de uma terra e a idade de sua utopia poética”, inicialmente publicado em *CinémAction*, nº 25 (L’Harmathan, Paris, 1983), dedicado ao tema *Cinéma et utopie*. Para Teixeira Coelho, a arte de Glauber (e, por nossa conta, incluímos Ruy Guerra, entre outros cineastas), “não fala de alguma coisa, pois ela é alguma coisa - e para ser isso não lhe basta falar sobre isso: precisa se instalar materialmente nisso” (*Ibidem*). Teixeira Coelho toca no ponto fulcral da tese da autoria cinematográfica: não se pode separar, de forma abstrata (a não ser para um trabalho propositadamente crítico), conteúdo e forma, forma e conteúdo. Já dissemos antes que estas duas instâncias, no cineasta-autor, são inseparáveis, o que resulta no fato de que a obra (tanto geral quanto o filme em particular) é um trabalho de construção permanente, durante a elaboração da história e na tentativa de um novo projeto. Essa faceta autoral o inspira a declarar, no mesmo artigo, que “Glauber não fazia um filme: construía a realidade de sua criação” (COELHO, 1987, p.193). E é assim em todos os seus filmes, o que torna difícil, para a mentalidade da crítica tradicional, preocupada com a legitimidade de seus textos, engolir um trabalho assumidamente pessoal, sem concessões à narrativa tradicional. É o que Teixeira Coelho chama de espaço-tempo próprio: ou seja, próprio de sua criação, de seu devaneio, de seu sonho.

A relação que Teixeira Coelho estabelece entre arte e utopia é relevante para nosso estudo. Uma é *quase* sinônimo da outra, porque, segundo ele, ao falarmos de uma

delas não estamos falando, necessariamente, da outra. Porém, o que move a arte, na opinião de Teixeira Coelho, é o princípio da utopia. Logo, se a arte é um outro lugar, a utopia não: deseja-o. Essa distinção motiva Teixeira Coelho a refletir sobre “O sonho dos estilos”. Ernst Bloch (filósofo neo-marxista alemão), segundo Teixeira Coelho, pensa em três fórmulas para o desejo da arte, o estilo grego (que é o sonho da harmonia e da sedução), o estilo egípcio (que é o sonho de petrificação e de estabilidade) e o estilo gótico (que é o sonho de ressurreição e de extensão). Alguns estilos decorrem, pois, desses três estilos, e nós, no Ocidente, não podemos fugir deles: somos parte deles. Não acreditamos da parte do cineasta autoral uma racionalização apriorística em relação ao estilo adotado em determinado filme. Se, nele, o instinto estético é o apelo que o motiva a trabalhar, o resultado desse trabalho é uma força interior que supera a racionalização, o cálculo, a análise. Estes elementos até podem entrar em cena, mas não são prioridade e não se apresentam com facilidade para o artista vocacionado para a arte “entranhável”, conforme Peñuela. Acreditamos, sim, ser possível identificarmos um autor por meio de seu estilo, o que os franceses da Nouvelle Vague percebiam no trabalho de direção, a *mise en scène*. No entanto, esse estilo não é buscado à força, mas emana do próprio cineasta. Truffaut sempre disse que não sabia o que era um estilo e que nunca se preocupou com isso.

“Não se trata de buscar ou não um estilo original; o estilo é algo que advém necessariamente do trabalho do criador, o estilo é o artista” (COELHO, 1973, p.46). Pois, ao ser tomado por uma pessoa que expressa o que está dentro de si, e o resultado dessa expressão é o filme, este filme também é ele. O cinema tem a mesma dimensão de sua existência. Isso nos aproxima de uma idéia de Maffesoli, segundo a qual “a busca estilística é a exata conjunção de uma matéria e de um espírito” (1998, p.69). Cineastas autorais procuram dar conta de uma individualidade sem, porém, anular-se como pessoa. Buscamos a distinção entre indivíduo e pessoa na obra de Michel Maffesoli, e, a título de introdução, significa, no primeiro caso, um ser político e racionalista, ao contrário de, no segundo, um “eu” aberto e plural, próprio de um artista. Ruy Guerra tem um estilo próprio. A identificação do estilo se faz, na contemporaneidade, pela idéia de uma sensibilidade autoral, e não só na repetição de recursos filmicos. O interesse de um diretor-autor, esteticamente falando, pode ser o de, apenas, promover uma partilha de emoções, conforme noção maffesoliana. E é por essa razão, segundo ele, que a mídia, incluindo o cinema, tem, cada vez mais, um papel aglutinador na sociedade contemporânea. Artista, por sua vez, não se refere a sua presença em coberturas

mediáticas, mas ao trabalho, muitas vezes obscuro, de um ser humano que procura (com)partilhar sua mundivisão, única e singular, dentro de uma coletividade. Segundo Teixeira Coelho, “quando nos expomos a uma obra de arte, nos expomos ao contato com quem a fez, e não com a coisa com a qual essa pessoa entrou em contato - e muito menos a coisa. Nos expomos a essa pessoa” (2003, p.128-129).

A obra de um cineasta autoral é resultante de um *sentir*, daí a exposição à pessoa. Nossa visão é de que o filme autoral é orquestrado pelo diretor⁶⁶, mesmo considerando o trabalho em equipe ou o que chamaríamos de engrenagem. Por exemplo: um estilo como o da Estética da Fome não foi imposto. Vemos como um impulso vital de um certo grupo de cineastas semelhante ao que inspirara a Nouvelle Vague francesa. Vale insistir que o elemento-chave para a estética desse movimento foi a noção de *mise-en-scène*. Termo derivado do teatro, a *mise-en-scène* é como a aura que o diretor acaba transmitindo ao filme. Truffaut, por exemplo, valoriza o cotidiano do homem médio francês. Em *Os incompreendidos* (1959), um plano-seqüência longuíssimo de Paris abre o primeiro longa-metragem do falecido diretor. A câmera percorre e nos faz percorrer com ela a cidade onde ele nascera, trabalhara e vivera. Truffaut não rodou todos os seus 25 filmes em Paris (alguns foram até feitos em estúdios, como *A noite americana*, de 1973), mas o público francês, e parisiense, o identificava como o cineasta que melhor representou o espírito da nação. No caso de estética, podemos defini-la como o “conhecimento pelo sensível, conforme a raiz grega da palavra: *aisthanesthai*, ou faculdade de sentir” (COELHO, 1973, p.9). Assim, a leitura de um filme autoral não se esgota no tempo: se nos tocou, é para sempre. O esgotamento, porém, é característico da produção focada no entretenimento, cuja finalidade é ser, mesmo, passageiro, e preencher nossas expectativas. Sob o ponto de vista estético, prevalece a noção de “obra aberta” (ECO, 1976) para caracterizar os filmes autorais e o trabalho de Ruy Guerra.

A sensibilidade estética de cunho autoral é um intercâmbio incessante entre forma e conteúdo. Obras abertas permitem, de acordo com Eco, “novas possibilidades de relações (...) em favor de uma maior plasticidade intelectual (...)” (*Ibidem*, p.18) e uma pluralidade de abordagens. Ainda segundo Eco, “a pesquisa em torno do projeto originário aperfeiçoa-se através da análise das estruturas finais do objeto artístico, como indícios de uma intenção” (1976, p.25). É isso que buscamos com o procedimento

⁶⁶ A questão da autoria coletiva - tema emergente nos estudos do cinema - não será focalizada aqui, pois não se enquadra no perfil dos cineastas escolhidos e, por si só, mereceria ser assunto de outra tese.

analítico, isto é, um aperfeiçoamento, considerando uma forma “também feita de sensações, sentimentos, emoções coletivas e coisas que constituem a carga imaginária” (MAFFESOLI, 1996, p.141). Considerando, ainda, as características de uma obra autoral, de acordo com a “Estética e a Teoria da Informação”, de Teixeira Coelho (que, porém, não as qualifica por essa denominação, “autoral”, e sim por “informação estética”, uma classe oposta à da informação semântica, o nível da razão), perceberíamos, entre outras coisas, uma mensagem ambígua e transformadora. Além disso, teríamos um significante (no caso, o filme) remetendo a significados diversos (ou plurais). Outra característica seria a observância de um “eu” criador, não apenas executor de tarefas, que, por esse motivo, possibilitaria maior quantidade de informação no conteúdo. Teixeira Coelho lembra o surrealismo, que teria aumentado a informação do tipo estética “ao romper com ligações normais entre os símbolos e instaurar novos elos entre os objetos, entre as partes de um objeto e entre os objetos e os sujeitos” (p. 47). Seria uma informação, também, complexa do ponto de vista sócio-cultural.

As características privilegiadas pela “informação semântica” seriam um ordenamento narrativo claro e um ritmo previsível. Com isso, a expectativa do receptor seria preenchida por informações já conhecidas, a partir de um modelo pronto. Em se tratando de informação, o avanço seria igual a zero, por causa de um significado claro que inspiraria inércia e comodismo. Não sabemos até que ponto um filme funcional, dentro das balizas levantadas até o momento, conseguiria ou não dar conta de uma “informação estética”. Também é duvidoso afirmar que os filmes autorais pertencem ao primeiro quadro e os não-autorais ao segundo. Um filme funcional não transformaria a pessoa e um filme autoral não entreteria? Preferimos pensar que os dois pólos podem coexistir na figura de um cineasta com sensibilidade autoral. Cacá Diegues, por exemplo, transita entre um e outro. A “redundância”, no entanto, para a Teoria da Informação, costuma reduzir o valor da informação e torná-la acessível.

7.2 O apelo da poesia

“O poético reside, a uma só vez, na generosidade e na benevolência do sensível”, afirma Mikel Dufrenne. Em “O poético”, o filósofo francês procura, assumindo a dificuldade de verbalizar o indizível, uma forma de se aproximar da poesia por meio da linguagem. A dúvida é lançada, na abertura do livro (“Advertência”), escrito em 1963, quando o autor se questiona se não prevalece, nesse tipo de análise,

uma tendência a se preferir o sentimento em detrimento da razão. Logo, isso - o sentimental - não seria um obstáculo ao rigoroso pensamento filosófico? Esta preocupação é pertinente. Bachelard, por exemplo, fez do poético sua forma de expressão, tentando ser fiel à expressão dessa mesma poética. Não arrisca o uso de conceitos, a fim de não trair sua natureza *imaginante*. Dufrenne é de outra escola. Sua filosofia não é a mesma que a de Bachelard, mesmo procurando ser poético em suas palavras: é mais objetivo no devaneio do que o autor de “A poética do espaço”. Para Dufrenne, “o sentimento pode e deve tornar-se objeto de uma investigação racional” (1969, p.2). O problema é quando, porém, assim como no cinema, o racionalismo (que refreia a imaginação) sufoca também a expressão do autor. É da expressão que nasce a poesia. De uma expressão, porém, não-racional. Dufrenne entende o poético, e por isso cabe nesta tese, como um “conteúdo intuitivo”, e não como forma imposta à experiência. Uma arquitetura autoral, mesmo que sistematizada.

Outro problema que o autor coloca é como reconhecer a sensibilidade poética, da mesma forma que podemos dizer: como reconhecer o autoral no campo cinematográfico? Partimos, e desde o início procuramos esclarecer, da nossa subjetividade. O poético também, como aponta Dufrenne, tem uma natureza sensível, observada - ou melhor, sentida - por algum tipo de receptor. Falamos em “algum tipo” pelo fato de que é preciso um investimento cultural para que haja a percepção de uma obra de autor. Com isso, não queremos dizer que, a partir, por exemplo, de um curso sobre “como reconhecer filmes autorais”, seja possível nos tornarmos especialistas nisso. Estamos falando de um paradoxo: investir na sensibilidade exige treino para melhor usufruir a arte. O que, no nosso caso, procuramos reter de Dufrenne, neste livro, é a natureza poética do homem que o impele, conforme o autor, a ser ele mesmo, livre e criador. “A poesia é apelo e não pressão” (DUFRENNE, 1969, p.9). Talvez seja este o motivo pelo qual o autor cinematográfico consiga se distinguir, em termos estéticos, daquelas obras acabadas friamente, digamos. O artista (autoral) é, e aqui nos utilizamos de Dufrenne, estimulado a produzir uma obra singular: “A idéia da poesia que o inspira não é a idéia coisificada, um produto inerte de uma atividade indefinidamente repetida” (1969, p.10). Outra parte relevante na análise de Dufrenne, pelo menos para nós, é quando o filósofo afirma que a obra poética é um objeto da sensibilidade e que, por isso, ela só passa a existir no momento em que é apreendida e “consagrada” por essa mesma percepção.

É o que falamos antes. Não adianta rotularmos um filme como sendo ou não autoral se a idéia de autoria não faz parte do vocabulário (ou compreensão) de um receptor que, por ignorância (no sentido de não integrar seu repertório), esteja alheio a esse tipo de leitura. Em outras palavras, segundo Dufrenne, “o poético define um modo de ser da subjetividade” (1969, p.10). Esta é a frase mais precisa dele, e vale a pena repetir, por causa de sua clareza e simplicidade: “O poético define um modo de ser da subjetividade”. Este modo de ser, se inspirado sob o aspecto monocórdico do racionalismo, deixa de ser poético. A natureza poética precisa da inspiração que nasce livre, pois, só assim, terá como resultado um ato criativo de pessoa para pessoa, de uma relação eu-tu. Cremilda Medina lembra, citando Martin Buber, que a relação eu-tu é um “tu-pessoa” e não um “tu-isto”. É na aproximação dos interlocutores que uma entrevista, prática na qual Cremilda se debruçou na condição de jornalista, pesquisadora e professora universitária, adquire um sentido, uma entrega e uma interlocução complexa. E é, justamente, pelo uso dela, da relação “eu-tu”, que uma obra cultural pode se afirmar menos ou mais poética. Aliás, poderíamos abdicar da linguagem para estabelecer os parâmetros de uma obra poética? Parece que não. Da linguagem falada, porém, sim. Mas o que interessa é a maneira pela qual o artista ordena a matéria. Não entraremos em assuntos pertinentes aos estudos lingüísticos. Ficamos com Dufrenne: “Nem a fala, nem o pensamento possuem o domínio total da linguagem” (1969, p.20). Isso porque ela não é inerte.

Dufrenne, ao falar de sentido, explica que “as regras da sintaxe poética são ditadas pelo gosto, não pelo entendimento” (1969, p.98). Este aspecto, próprio da Teoria da Informação, tem importância, para nós, porque a opção por uma obra autoral também tem a ver com o nosso gosto (traduzido, por sua vez, por nossa sensibilidade). O belo, na opinião de Dufrenne, é o que tem sentido para nós. O autoral, também. Em outros termos, “poética é a obra que induz o leitor [espectador] ao estado poético” (DUFRENNE, 1969, p.101). O termo “estado poético” pode ser lido como “emoção”, ainda de acordo com Dufrenne. Poesia emociona. É a descoberta, segundo Valéry, citado por Dufrenne, de um mundo singular. Toda obra autoral nos remete a uma singularidade, que é resultante de um espírito imaginativo de seu autor. Este espírito imaginativo tem, dentro de si, um ato de criação livre, para além das injunções objetivas do cotidiano. A criação autoral pertence a um tipo de artista, assim como a impressão digital da pessoa. É impossível copiá-la. O autor está concentrado na sua própria natureza poética: não atento à produção em série de filmes que, através das fórmulas de

manuais, instauram uma alienação artística. O artístico, na nossa concepção, se fundamenta na qualidade do que é arte, e não cultura. Produtos culturais são facilmente observáveis. Já os de natureza poético-autoral, não, porque são, conforme Godard, exceção. O autor se insere no que Dufrenne chama de “o poético no poeta”. A diferença entre o ser que cria e o ser que vê é que o primeiro está diante da obra enquanto utopia; o segundo, da obra consumada. O mesmo Dufrenne, em outro livro, “Estética e filosofia”, apresenta alguns caminhos para o entendimento da estética. Um dos pontos que gostaríamos de salientar é o fato de que, segundo ele, a experiência estética diz respeito a uma sensibilidade. O termo “sensível”, por esse motivo, tem sido recorrente nesta tese. “Nós nos confiamos sempre ao veredito da sensibilidade: o criador para julgar a obra acabada; o espectador para julgá-la bela” (2008, p.90).

7.3 Partilha dos afetos

Imaginário é considerado, aqui, como “conjunto de imagens produzidas pelo homem a partir, de um lado, de formas tanto quanto possíveis universais e invariantes e, de outro, de formas geradas em contextos historicamente determináveis” (COELHO, 1997, p.213). O cineasta sensível à autoria busca, dessa forma, conscientemente ou não, (com)partilhar suas experiências por meio de uma vivência cultural intransponível do ser humano enquanto manifestação de seu imaginário. O expressar-se, porém, não é a simples realização de um projeto, e sim uma pulsão, um instinto que um diretor autoral tem em fazer determinado filme. A criação, nesse ponto, confunde-se com uma necessidade, ambientada em um tempo e em um lugar. “De uma imagem isolada pode nascer um universo” (BACHELARD, 1988, p.167). Este imaginário não será tomado por algo fantasioso e ilusório. Por que não? Ora, é que vivemos um permanente paradoxo entre dados materiais e subjetivos da existência. E isso é real. A tecnologia, portanto, é produto do nosso imaginário. “(...) na fenomenologia do imaginário, a imaginação é colocada em primeiro lugar como princípio de excitação direta do devir psíquico”, ensina Bachelard (1988, p.8). A reversibilidade do imaginário no homem é permanente. Ou seja, o homem produz o imaginário que o produz.

Diferentemente de ideologia, que tem um cunho racionalizante, imaginário é, antes, uma força emocional que não se desliga de uma tendência racionalizadora, e vice-versa. Isso leva Juremir Machado da Silva a afirmar: “Todo imaginário é real; e todo

real é imaginário” (2003, p.7). Significa dizer que o imaginário só existe na relação com aquilo que é vivo; isto é, concreto. E “todo real é imaginário” diz respeito a um *constructo*, que depende de uma trajetória pessoal. Machado da Silva vê o imaginário dentro de uma conjuntura tecnológica em que o palpável e o impalpável são uma coisa só. Assim, o concreto seria empurrado por forças imaginárias, e vice-versa. O imaginário, conforme esse ponto de vista, seria, na concepção de Machado da Silva, ao mesmo tempo líquido e concreto. Estuda o imaginário como um recorte da cultura. Vários elementos, portanto, incidiriam sobre ele, entre os quais o cinema. Essa relação, no entanto, é complexa, e não mecânica, do tipo emissor e receptor, como na Teoria Hipodérmica dos anos 1930 (a mensagem obteria, sem margem de erro, um determinado efeito). É antes uma força de potência, expressão nietzschiana recuperada por Maffesoli para designar um movimento de base que foge ao controle do poder, idéia que não é o caso de aprofundarmos aqui. Autor de “As tecnologias do imaginário”, Machado da Silva, ainda, transita com facilidade entre os pensadores contemporâneos cuja reflexão procura nos situar em um mundo de paradoxos, em que a miséria convive com o luxo e o pensamento ecológico com o desperdício.

De Gilbert Durand, por exemplo, Machado da Silva assimilou que - conforme reiteramos nesta tese - o imaginário é resultado das pulsões subjetivas e das intimações objetivas (já referido antes). “Pode-se completar que essas duas forças complementares/antagônicas necessitam de tecnologias de sedução para se capilarizar no tecido social” (MACHADO DA SILVA, 2003, p.63). Nessa mesma linha de raciocínio, Machado da Silva oferece um quadro de palavras-chave e de seus respectivos autores cujo mérito é proporcionar uma visão panorâmica de um tema que abre um amplo leque de discussões, muitas vezes confusas. Ao se falar em “probabilidade”, por exemplo, quem desponta é Paul Virilio. Ainda segundo o esquema de Juremir Machado da Silva, a “sociedade do espetáculo” é o foco de Guy Debord, assim como “laço social” insere-se na reflexão maffesoliana. A idéia do papel mediador da tecnologia, salientada por Silva, também serve de reflexão para Pierre Francastel em “A realidade figurativa” no que diz respeito à estética. Não há, segundo ele, oposição entre as duas coisas. “A técnica sozinha não fornece, tanto hoje como no passado, a solução racional que comanda o emprego dos materiais”, afirma Francastel (1993, p. 53). Ninguém consegue prescindir da técnica. Sem o cinematógrafo, por exemplo, não teria existido o cinema, que tampouco existiria sem o uso da imaginação. Francastel acredita no potencial criativo do ser humano *junto* com a técnica. Ela não o dirige. “A

técnica pura no cinema reproduziu o movimento, mas essa prodigiosa conquista se veria logo esgotada sem o apoio da fantasia ou, mais exatamente, da arte” (FRANCASTEL, 1993, p.55). A arte é a imagem produzida pela imaginação.

A fantasia *não* é o imaginário. Responsável por um novo espírito científico a partir da segunda metade dos anos 1930, Bachelard afirma que a imagem é algo “que a vida não prepara e que o poeta cria” (1988, p.14). Ele nos ensina que a criação é um exercício puro de liberdade. O resultado, portanto, passa a ser não só secundário como imprevisível. Por isso, segundo ele, “as imagens não aceitam idéias tranqüilas, nem, sobretudo, idéias definitivas: incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (*Ibidem*, p.19). Um poeta não descreve; cria, e essa criação tem a ver com um imaginário. A relação traz uma carga simbólica explicitada por Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, a partir da reflexão de caráter mitológico e arquetípico da imaginação criadora no limite de uma poética. Durand sempre procurou combater, adotando uma atitude heróica, a desvalorização de uma ontologia relacionada ao imaginário e à imagem, aquilo de que se reveste a imaginação. Imagem, imaginário e imaginação não têm o mesmo significado. A questão que Bachelard nos apresenta é, aparentemente, simples: é possível imaginar sem a imaginação? Nesse âmbito, a palavra imagem não remete ao traço, à forma, ao ícone, mas ao mundo sonhado. No cinema, o mundo sonhado do diretor é concretizado sob uma forma, resultante da sua imaginação. Conforme Danielle Pitta, “Bachelard procura compreender como um autor pôde se apropriar do imaginário universal, com suas substâncias e lei, individualizando-o em função de seu mundo interior, de sua própria psicologia (consciente e inconsciente) existencial” (2005, p.54).

O autor em Bachelard não é o autor cinematográfico, obviamente. Apropriamo-nos dessa autoria bachelardiana e o interesse dele pela criação subjetiva, que nos diferencia uns dos outros pela maneira como é articulada simbolicamente. Bachelard diz que “o devaneio que trabalha poeticamente nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira, espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha à intimidade dos seres que sonhamos” (1988, p.156). Tentando justificar sua tese, quis, ele próprio, experimentar fenomenologicamente os processos da imaginação criadora. Acreditamos que o cinema também possibilite uma leitura fenomenológica da imaginação e da criação de um autor:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um

estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1993, p.2).

Os estudos de uma sociologia do imaginário passam a adquirir importância, neste século, porque a sociedade contemporânea já não se reconhece na lógica cartesiana dos três séculos anteriores, lógica essa regida pelo ideal de um futuro seguro por meio de uma luta de classes. Caiu-se em um abismo. Mas (e aí entra um dos aspectos interessantes de uma leitura sociológica de cunho compreensivo) uma das maneiras de conviver com esta “perda” é se distanciando, sempre e cada vez mais, da única certeza que temos na vida, a morte. Passamos, então, a dar mais importância ao cotidiano, ao vivido, ao tempo presente. A obra de Michel Maffesoli destaca - e vimos acima - que uma *ambiência* emocional (ou seja, as trocas e possibilidades de contato) toma lugar da argumentação.

De acordo com Maffesoli, o imaginário ocidental, moderno ou judaico-cristão repousa na unidade, no longínquo e na separação. Significa dizer, respectivamente, que a polissemia do real é reduzida a um único valor, que a verdadeira vida está em outro lugar e que o ser humano é uma coisa e a natureza, outra. Assim, conforme o sociólogo, a totalidade da nossa maneira de pensar se fundamenta na separação, na explicação e na análise. *Explicare* significa *retirar e desfazer as dobras*. Hoje, porém, Maffesoli trabalha com a hipótese de uma inversão desse processo. É isso o que ele entende por Sociologia Compreensiva, o entendimento pela raiz: *cum-prender* é tomar aquilo que fora separado. Conforme Maffesoli (2001, p.79), o imaginário na concepção lacaniana era tripartido entre o próprio imaginário, o simbólico e o real, fragmentando a noção relacional do termo. Não entramos no terreno psicanalítico. Por falar nisso, Maffesoli não se interessa em julgar psicanaliticamente a sociedade, mas antes em compreendê-la. O imaginário, pois, é importante porque resgata uma pluralidade do ser que reúne aspectos relacionados a uma antropofisiologia (a necessidade do devaneio), a uma função de regulação humana diante do incompreensível (como no caso da morte), a uma função de criatividade social e individual (relativizando a percepção do real) e a uma função de comunhão social (valorizando o mimetismo e a memória coletiva) (LEGROS *et alli*, 2006, p.4)⁶⁷.

⁶⁷ Estas quatro funções, que não procuram ser racionalistas, diga-se de passagem, são elencadas por Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard e Patrick Tacussel em “Sociologia do imaginário” (Tradução de Eduardo Portanova Barros, Sulina, 2007).

Para Maffesoli, como vimos antes, são os poetas e os artistas que, antes dos teóricos, conseguem captar a natureza extraordinária da pessoa comum. Daí sua admiração por Georg Simmel, Friedrich Nietzsche e Carl Jung, que não são poetas e nem artistas, mas cuja obra está sintonizada com o poético das práticas sociais. Todos eles valorizavam o que Maffesoli chama de um “conhecimento oculto” - algo semelhante ao “inconsciente coletivo” junguiano⁶⁸. O desafio metodológico é ter capacidade de tomar os elementos da totalidade social, e essa compreensão só pode funcionar a partir de um *coup d'oeil* (golpe de vista), aposta o sociólogo. Na opinião dele, o problema da separação é que ela põe de lado a subjetividade e representa o protótipo do cientificismo. Cúmplice de Morin, Maffesoli acredita na complexidade, ou na perspectiva sistêmica, que é o contrário do esquema causativo, cuja função foi separar o pesquisador da sua subjetividade. Maffesoli se vale da tese do antropólogo Gilbert Durand sobre os regimes *diurno* e *noturno* do imaginário para, em um caso, compará-lo ao domínio da razão, e, no outro, ao da “socialidade”, extrapolando-os para manifestações da vida cotidiana. A idéia de compreensão, em Maffesoli, liga-se ao retorno do regime noturno na pós-modernidade, o que, em termos de forma, é semelhante ao barroco, e não aos ângulos retos. O fim do século XIX marca o triunfo da modernidade e dos valores universais. Encarar o ser humano dessa maneira *afetual*⁶⁹ é respeitar a idéia de um imaginário que prevalece antes da criação. Como já dissemos antes (e aqui fazemos questão em repetir), a reversibilidade do imaginário no homem é permanente.

Ou seja, o homem produz o imaginário que o produz, como uma espécie de deslizamento na pessoa entre suas intimações objetivas e sua subjetividade, conforme Durand. Maffesoli enfatiza, por sua vez, que uma ambiência emocional toma lugar da argumentação. Tese semelhante à que lançamos aqui, apresentando um cineasta com sensibilidade autoral interessado em jogar no filme os elementos (planos, seqüências, trilha sonora, fotografia) que traduzam antes certa *atmosfera* (ou seja, o que é próprio de uma poética ou o que os franceses denominam *obra de espírito*). Morin despertou outros teóricos para o fato de que existe uma aura, antes sentida do que conscientizada, em toda ação humana. Este aspecto fluido (aura e atmosfera), impossível de ser descrito

⁶⁸ Teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), segundo a qual todo indivíduo, através dos arquétipos e outras imagens, tem uma herança ancestral comum.

⁶⁹ “Afetual” enfatiza, conforme Michel Maffesoli, uma dimensão afetiva da existência social, que não privilegia, só, a individualidade e as relações contratuais entre os indivíduos. “Essa nebulosa afetual permite compreender a forma específica assumida pela socialidade em nossos dias (...)” (2000, p.107).

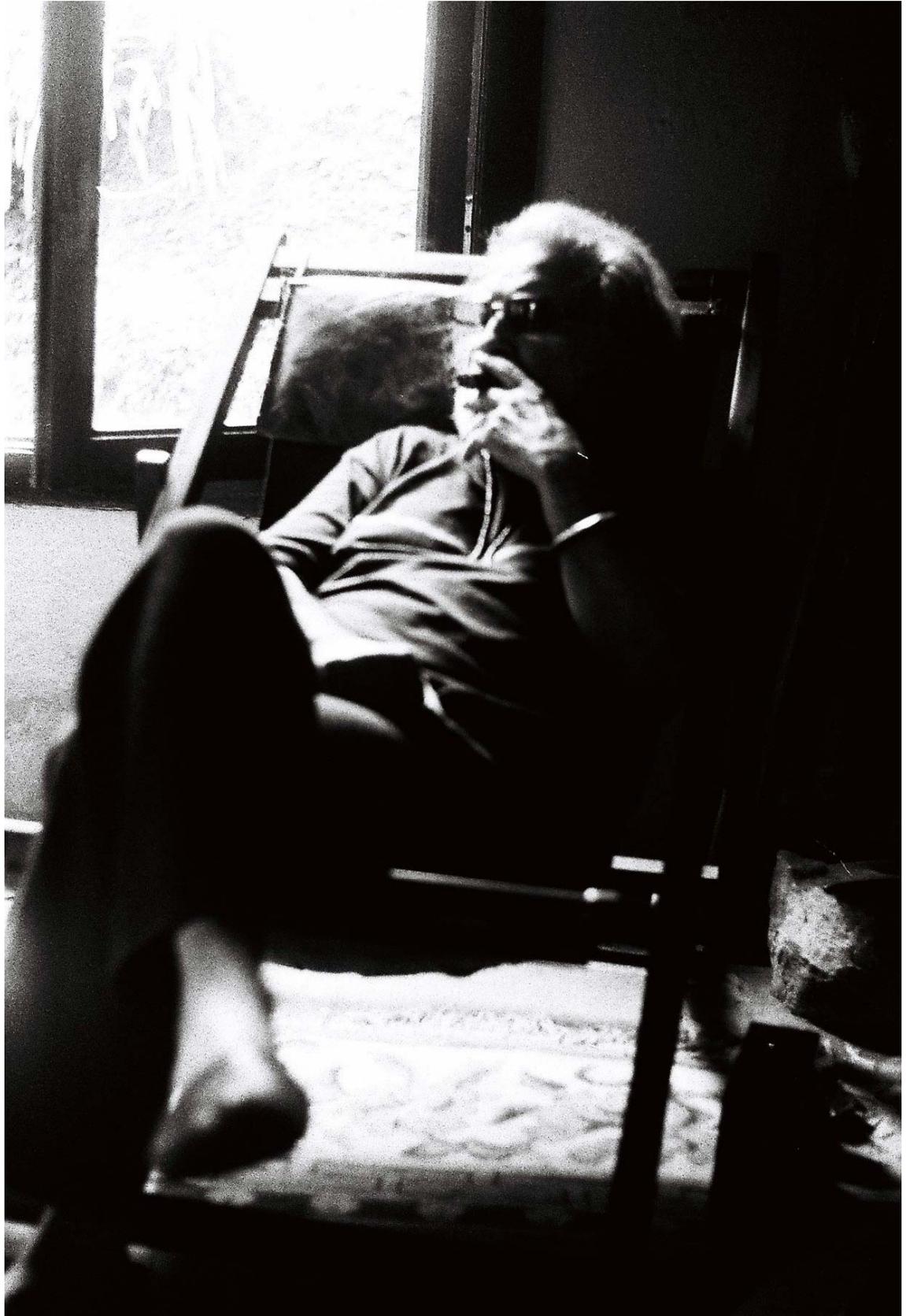
pela linguagem, mas nem por isso negligenciável, pode ser o imaginário. Vive-se, no caso do cinema, uma projeção-identificação com aquilo que é visto na tela. A tríade humano-biológico-cultural é inseparável no ser humano, diz Morin, pois ela carregaria nossos afetos, nossas pulsões e nossa racionalidade. Trata-se de um todo cujas partes até poderiam ser distintas, mas nunca isoladas entre si. A idéia de Morin ao escrever “O cinema ou o homem imaginário” foi a de refletir sobre a magia de um filme. Magia essa que Méliès, por exemplo, levou ao pé-da-letra. O cinema, para ele, era ao mesmo tempo mágico e mágica. Revendo o histórico da invenção do cinema, Morin relaciona a idéia de magia - tanto no sentido inefável quanto materialista do termo - aos primeiros artefatos que resultaram na descoberta do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

O que há, segundo Morin, “é um aperfeiçoamento subjetivo a partir de uma simples representação objetiva” (1997, p.42). Para Morin, é o duplo - representado pelo espelho - que nos anima: “Nesta imagem fundamental de si mesmo, o homem projetou todos os seus anseios e temores, tal como, de resto, a sua maldade e bondade, o seu superego e o seu próprio ego” (MORIN, 1997, p.45). Para se aproximar ainda mais da noção de alma, Morin investe na fotogenia, o que não é a fotografia em si: “É essa complexa e única qualidade de sombra, reflexo e duplo que permite às potências afetivas da imagem mental fixarem-se na imagem dada pela reprodução fotográfica” (1997, p.53). O intrigante, para ele, é o fato de uma máquina - produto da mente racional - ser, também, um objeto feérico. Do fantástico revela-se a magia de um artefato mecânico. Isso explica, para ele, o fato de “a ficção ser a corrente predominante do cinema” (*Ibidem*, p.97). Morin explicita, ainda, a idéia da projeção-identificação. Se, no primeiro caso, revelamos nossas necessidades e aspirações sobre todas as coisas e todos os seres, já no segundo o que conta é uma absorção do meio ambiente no próprio eu. Mas não se trata de uma divisão tão esquemática, uma vez que temos, em um único ser, as mesmas forças interagindo entre si. Em outras palavras, “a magia é a concretização da subjetividade”, sintetiza Morin (1997, p.110). O eu interage na coletividade e a coletividade absorve o eu. O imaginário, por isso, é sempre ambivalente. O termo, do ponto de vista lexical, ainda, oferece uma série de postulações. Pode ser confundido, por exemplo, com ideologia.

Wunenburger procura esclarecer este ponto argumentando que na ideologia as explicações são imagens-força. A luta de classes, neste caso, seria uma imagem motriz da ideologia marxista. Esta é, na opinião dele, uma sutil interferência entre os termos na medida em que “a ideologia, embora seja um discurso não narrativo, costuma enxertar-

se em mitos (WUNENBURGER, 2007, p.9). Exemplifica com o fato de que a função do proletariado na ideologia marxista assemelha-se à Paixão de Cristo no sentido libertador da humanidade. Além de ideologia, o termo “imaginário” também se aproxima de mentalidade (estudo das atitudes psicossociais e seus efeitos comportamentais), mitologia (conjunto de relatos que formam o patrimônio das culturas tradicionais), ficção (oposta ao real, o que não é o caso do imaginário) e temática (menos amplo que o imaginário, apesar de, segundo Wunenburger, permitir acesso ao imaginário de um texto). Imaginário surge para se diferenciar de “imaginação”. Conforme Wunenburger, o declínio de certa psicologia filosófica, na metade do século XX, e sob a pressão das ciências humanas, foi que abriu espaço para “o estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos, isto é, o imaginário” (2007, p.8).

8. Ruy Guerra. Pulsão à errância



Ruy Guerra: loucura é criação, o veículo da imagética dionisíaca.

8.1 Uma concepção autoral

Ruy Guerra inspira a seguinte reflexão: o que *vemos* ao *vermos* um filme. Em primeiro lugar, nada que seja visto pelo outro. O outro nunca verá por nós, e vice-versa. E nós nunca veremos o que é visto pelo diretor. Minha leitura de um filme - e aqui sou obrigado a utilizar a primeira pessoa do singular, assim como no início da tese -, para além de uma indescritível aventura à “materialidade etérea”, característica da arte cinematográfica, inspira-me a refletir sobre três coisas (o que não quer dizer que outras delas sejam menos importantes): o cineasta, o filme e eu (no sentido do indivíduo que também é espectador). O cineasta porque (dentro da concepção autoral) é dele a direção (sempre com referência ao Outro). O filme porque é a resultante dessa figura complexa que é o diretor. O eu (espectador) porque somos nós, como individualidades, que sentimos o filme, de uma forma ou de outra. É assim que *eu* percebo o cinema, e é disso que trata esta tese: de uma percepção. Mas por que o cinema? Porque é pela via da narrativa cinematográfica (que imagina o dado concreto), e mais do que qualquer outro tipo de narrativa, que me situo, que sinto que existo, que sinto o que eu sou (e o que eu gostaria ou não de ser). Utilizo, assim, a primeira pessoa com o intuito de dar uma idéia menos de individualismo do que comprometimento. É como um compromisso (com a minha verdade, que não é única e muito menos a de todos) que vejo a tarefa - mais ao estilo de uma jornada interior - de apresentar os pontos desta discussão, dividida (organicamente) entre os tópicos que integram o título.

Perfeição é utopia. Logo, um cineasta não filma só para si, mas se obriga a expor seu trabalho no presente, mesmo que imperfeito, ao Outro. Se um cineasta como Ruy Guerra afirma que não filma para o devir, é porque o que filma nunca parece acabado. Nunca será perfeito. Se ele filmasse pensando no futuro deveria se considerar perfeito por acreditar que seu trabalho seria capaz de atingir um ideal. Mas a utopia o move, e ele diz: “Você não constrói uma obra para o futuro, senão fica uma coisa absolutamente medíocre”. O dado curioso aqui é o motivo pelo qual Ruy Guerra declara não fazer uma obra para o futuro. É para não ser medíocre. Por que esse medo da mediocridade? Qual é o oposto da mediocridade? A obra de gênio? Em termos de imaginário, a crítica (ou o pensamento crítico, como o de Ruy Guerra em relação a sua obra) é sempre heróica. Trata-se de uma estrutura do imaginário, segundo Gilbert Durand, que, nos chamados esquemas verbais, carrega um traço distintivo. É um pensamento que prevaleceu no período da modernidade - o da distinção - e que, na pós-modernidade, pode ainda

existir, mas junto, agora, com outras estruturas emergentes, como o referencial pelo sensível. Com aquela frase, Ruy Guerra inicia a entrevista (para Geraldo Sarno, Sergio Sanz e José Carlos Avellar, que não aparecem no vídeo) “Espaço e tempo no cinema de Ruy Guerra”, da coletânea “A linguagem do cinema”. Reúne oito vídeos para a série Cineastas Brasileiros, concebida, produzida e dirigida por Sarno. A realização é da Saruê Filmes e Riofilme, com o objetivo de discutir o processo de criação de 10 diretores.

A lista, com a inclusão de Ruy Guerra, se torna algo mais complexo do que o enquadramento proposto, o de “cineastas brasileiros”, já que ele não é só e unicamente brasileiro. Além dele, constam Ana Carolina (“Ana Carolina no país do cinema”), Carlos Reichenbach (“Por um cinema artesanal e do sentimento”), Julio Bressane (“50 minutos e 23 segundos com Julio Bressane”), Linduarte Noronha (“Aruanda visto por Linduarte Noronha”), Murilo Salles (“O realizador vai à luta”), a dupla Paulo Caldas e Marcelo Luna (“O baile pernambucano”) e a outra dupla Walter Salles e Daniela Thomas (“A construção do filme em torno de uma imagem”). Com aquele comentário, citado antes, Ruy Guerra explicita uma de suas facetas, o pensamento constante da relação entre o produto autoral e a contrapartida mercadológica. Toda vez que ele se expressa, procura mostrar uma consciência crítica do fazer cinematográfico, sem desmerecer o lado intuitivo na criação do filme. “O pensamento mágico convive perfeitamente com o pensamento científico. São pensamentos complementares, e não antagônicos, e essa inter-relação cria uma dialética crítica importante”, afirma Ruy Guerra. Ao descrever cenas, Ruy Guerra trata o vocabulário técnico com apuro e, ao mesmo tempo, displicência, dando a entender que, apesar de ser importante o domínio técnico, não basta conhecê-lo, é preciso, também, usá-lo criteriosamente. O pensamento ambivalente entre arte e ciência domina o imaginário de Ruy Guerra. Segundo ele, “é tão científico explicar que o relâmpago é uma descarga elétrica quanto dizer que foi Júpiter que atirou o raio. Uma explicação é tão científica quanto a outra”.

Este depoimento, e que vale, também, para a outra entrevista, destaca a necessidade que Ruy Guerra tem de preservar um espaço próprio para o exercício técnico - que poderia resultar só nisso mesmo, isto é, um cineasta tecnicista - e o domínio criativo - o que resulta, inevitavelmente, pelo que há de implícito na criatividade, no ideário da autoria. Ruy Guerra faz um cinema, por isso, ambivalente. Técnica e criação, assim como a ciência e o mito, não se opõem entre si. Ser apenas intuitivo não responderia ao desejo, primeiro pessoal, de fazer o filme como se imagina.

Para isso acontecer, o que estava no plano da imaginação precisa da concretude que só a película (ou a digitalidade, por mais etérea que seja) pode dar. O filme é o resultado concreto, mas ainda abstrato, da imaginação. Para ele, no entanto, e este é o seu lado (auto)crítico, parece haver um espaço difícil de preencher entre o que se pensou na elaboração do filme e o filme já concluído, como deixa claro no que disse sobre *Os cafajestes*, relatando que, apesar das deficiências do ponto de vista técnico, obteve-se, conceitualmente, um filme autoral. Ao rejeitar um filme projetado para o futuro, como ele disse anteriormente, Guerra acaba rejeitando, também, o projeto de um filme elaborado apenas pela via da razão, que é pensar no resultado, e que este resultado tenha, no futuro, algum impacto. O projeto, no caso dele, tem de respeitar o sentimento, o que se estabelece aqui e agora. Observa-se, também, o fato de que Ruy Guerra se preocupa em não ser medíocre, o que é uma atitude, do ponto de vista do imaginário, heróica. E, para não sê-lo, o segredo é ser ele mesmo.

8.2 A utopia presenteísta

Portanto, ele não busca o ideal no futuro, e sim no presente. É uma atitude presenteísta, o que caracterizaria uma sensibilidade pós-moderna, de acordo com a noção maffesoliana de presenteísmo. Sua atitude heróica se traduz no pensamento crítico em não ser medíocre. Há uma convivência de opostos no que ele diz. É uma “razão contraditorial”. Para não haver contradição⁷⁰, a (auto)crítica deveria reforçar sua capacidade de conseguir, sim, fazer uma obra perfeita, limpa, absoluta. No entanto, seu estilo de trabalho é uma espécie de *work in progress*, um andamento, um caminho, um fazer, e não o traço perfeito e irretocável do além e da utopia. O seu trabalho cinematográfico não é fruto do Todo-Poderoso diretor, mas de um diretor humanamente imperfeito. Ruy Guerra, por isso (o humanamente imperfeito), tem suas preferências: “Prefiro trabalhar com o oculto, com aquilo que a gente já esqueceu - que é aquilo que a gente mais sabe. Prefiro trabalhar com esse inconsciente. Eu me considero um samurai.” O princípio do samurai é o de um guerreiro da paz. Quando entra em ação, porém, exhibe uma maestria técnica insuperável. Essa analogia do samurai com Ruy Guerra parece pertinente. Se focarmos o intervalo de tempo entre um filme e outro, veremos que,

⁷⁰ Contradição não é o mesmo que *contraditorial*. No primeiro caso, raciocina-se por antagonismo. O segundo termo tem relação com um raciocínio de natureza orgânica, que não desmembra a coisa do objeto.

assim como o samurai, tomando como exemplo personagens do falecido cineasta japonês Akira Kurosawa, a ação é, por um lado, resguardada, consciente, calculada e oportuna. Ruy Guerra não faz um filme por fazer, assim como um samurai não entra na luta por entrar. Existe um fundamento na atitude, que, aí sim, se mistura com o lado intuitivo. O samurai não se furta à ação, mas o agir é um apelo e não uma ordem. Este é o princípio autoral.

Por que a escolha de Ruy Guerra para falar de um imaginário autoral na pós-modernidade? Para além da questão do gosto pessoal, Ruy Guerra é um experimentalista dentro do Cinema Novo. Observamos que na trajetória dele os períodos se estendem de uma conjuntura acentuadamente ideológica a uma realidade em que os princípios de cidadania têm antes uma relação de vizinhança e não mais dependem - se é que no Brasil dependeram algum dia - de garantias contratuais prometidas pelo Estado-nação. Este é o momento para Maffesoli refletir, inspirado em Nietzsche, sobre a noção do trágico pós-moderno. Na arte trágica de Nietzsche, traduzida pelo dionisíaco, o Eu se desintegra. Por ora, lembremos que a idéia do dionisíaco (ou “instinto estético”) em Nietzsche embasa a tese dele de que a experiência artística é mais importante do que a racionalidade científica apolínea (“estética racionalista”). Estes dois instintos estéticos *coexistem*. Um soma-se ao outro. “A gênese do mito trágico reparte com a esfera artística apolínea a alegria plena da aparência e da contemplação, e, ao mesmo tempo, nega essa alegria para encontrar uma satisfação mais elevada no aniquilamento do mundo perceptível da aparência” (NIETZSCHE, 2002, p. 182). É na concepção trágica da existência que Maffesoli se baseia para distinguir o trágico e o dramático. Para ele, o trágico integra a morte, não procura uma eternidade e, portanto, procura viver o presente com intensidade, aqui e agora (*carpe diem!*). O dramático procura a resolução do problema, como no projeto político.

Por isso, Maffesoli aposta que os países mais festivos - e aí poderíamos incluir o Brasil com seu carnaval - são, também, os mais trágicos. “A política, em seu conjunto, é dramática; isto é, repousa sobre a busca de soluções. Para este [o trágico], pouco importa o objetivo a atingir, somente tendo sentido o momento oportuno partilhado aqui e agora” (MAFFESOLI, 1997, p.150). A questão do apelo dramático nos filmes dos anos 1960 e do trágico pós-moderno, na contemporaneidade, é um processo pelo qual passaram os cineastas egressos do Cinema Novo. Incorporamos nessa trajetória a noção,

em Maffesoli, de nomadismo⁷¹. O caso Ruy Guerra, que é semelhante a Godard e que é o mesmo de Glauber e Naná (personagem de *Viver a vida*), traduz um frescor de criação em ato; sem a racionalização fria do que se pretende em termos de resultado. É uma ação mais do que uma fabricação, para usar uma idéia de Teixeira Coelho. É *work in progress*. Toda idéia, no caso deles, escancara uma sensibilidade, e essa sensibilidade se depara com uma materialidade, dialética própria do que podemos chamar de imaginário. Para Bachelard, toda realidade é idealizada: “De uma imagem isolada - obra da imaginação absoluta - pode nascer um universo” (1988, p.167). A imagem bachelardiana é uma e a imagem icônica, outra. Oriundo da tradição autoral, Ruy Guerra situa-se na zona de confluência entre a necessidade de criação e a de regras mercadológicas. O que o motiva? Como se dá o trajeto entre a subjetividade desse autor e as intimações do meio?

Se antes havia a preocupação com um sujeito em marcha, protagonista de uma história linear, hoje em dia, em tempos pós-modernos, o que parece contar é uma pessoa sensível às estruturas complexas da sociedade. O cinema desse autor parece não mais denunciar, por meio de uma estética da fome, as mazelas nacionais, mas antes expressar uma vontade, nem que seja a de, simplesmente, ter uma idéia na cabeça e uma câmera na mão, e mesmo que essa vontade tenha um painel político, como em *Mueda: Memória e Massacre*, de 1979, feito em Moçambique, sua terra natal, depois de duas décadas de auto-exílio. Trata-se de uma reconstituição teatralizada do massacre na localidade de Mueda, em junho de 1960, um dos marcos históricos da luta pela independência contra as forças coloniais de Portugal. O próprio diretor assina o roteiro, baseado em texto coletivo da peça dirigida por Calisto dos Lagos, numa produção do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (INC). O cinema contemporâneo antes acolheria do que excluiria o fazer autoral. Acolher é incluir. Esse outro olhar do fazer autoral - anteriormente só para iniciados - é que se pretende observar no caso de Ruy Guerra. Expressões como pessoa múltipla, identificações sucessivas, existência estética e intuição sensível entram em campo na contemporaneidade e no imaginário de cineastas que, como Ruy Guerra, marcou o cinema brasileiro na era da pós-retomada. Buscamos uma leitura de cunho *compreensivo*, no sentido de relativizar a verdade, o

⁷¹ Um dos aspectos que procuramos realçar do nomadismo é o que Maffesoli entende por “rebelião contra a funcionalidade” (2001, p.31). É um ir *de* encontro à ordem por meio de uma existência errante e, por isso mesmo, transgressora do modo de vida predominante em uma determinada sociedade. Nomadismo, para Maffesoli, é sair do enclausuramento, daí a relação estreita com o postulado desta tese em que o “eu” autoral não se reconhece arrogante e soberbo na criação artística.

que justifica a importância de não se trabalhar aqui com a idéia de *conceito*, mas sim com a de *noções*. Isso permitiria uma leitura dinâmica em relação a vários aspectos deste filme, *Estorvo*, que se entrecruzam.

8.3 Instinto poético

Ruy Guerra diz que parte do princípio de que já sabe filmar, mas, humildemente, acha que aquilo que não sabe deveria motivá-lo a descobrir o que ignora, e não fugir do saber. Aprender faz parte do seu crescimento pessoal. “Prefiro trabalhar de uma forma instintiva. É um instinto profundamente trabalhado.” A ficção, segundo ele, não está fazendo isso (a inter-relação entre o pensamento mágico e o pensamento científico). Ela está trabalhando de forma naturalista, não só no nível da linguagem, com os pressupostos dos *raccords* em continuidade e das regras da dramaturgia: “É quando vem um Syd Field dizer que na página 10 tem de haver conflito e não sei o quê. Em que mundo nós estamos? Isso é indústria. É a normatização nivelando por baixo”. Ruy Guerra espera, conscientemente, romper com essas barreiras. “Eu sei menos a diferença entre documentário e ficção a partir do mundo simbólico, da realidade ficcionada. A nossa representação do mundo, a maneira como o percebemos já é uma ficção.” Tem até um pensador que diz, lembra ele: “O mundo é real e existe, mas temos de inventá-lo”. A tendência no cinema dele, conforme aponta o próprio cineasta, é sempre tratar a realidade como um aspecto ficcional. Foi dessa forma que interpretou a narrativa literária do Chico (Buarque) em “Estorvo”. Segundo Guerra, o livro tinha uma estrutura que o interessava profundamente, a da noção do tempo no cinema. Para ele, “Estorvo” explicita o imaginário, o real e o passado sem códigos de leitura. A temática também o interessou porque, segundo ele, tem relação com a contemporaneidade, no sentido de haver um personagem que perde seus referenciais. “É um personagem fragmentado”.

“O que eu comecei a trabalhar - e foi isso o que me interessou no romance do Chico - foram os saltos temporais para o passado e para o plano do imaginário, que tem o seu plano próprio.” Para Ruy Guerra, os três planos - o passado, o imaginário e o presente - criam outra dimensão do tempo, concomitantemente. Essa foi a razão, diz ele, de exibir cartelas e colocar a *voz-off*, dele mesmo, para fazer essa justaposição dos tempos espaciais e dimensionar o tempo da forma como o personagem o vê. Uma das frases do “eu” (o personagem principal) é emblemática: o portão escancarado parece impenetrável; eu estou entrando em lugar nenhum e saindo de todos os outros. Trata-se

de uma complementaridade de termos antagônicos (oxímora): mesmo o que é escancarado não dá acesso. É dessa forma que vemos na narrativa de “Estorvo” e na adaptação autoral do livro por Ruy Guerra uma maneira que o cineasta encontrou de se (re)conhecer, através tanto do livro quanto do filme. Um traço pós-moderno é o uso desses oxímoros, que Michel Maffesoli também utiliza na sua obra. Exemplos: “fundo das aparências”, “razão sensível”, “enraizamento dinâmico”. Voltando ao “eu”, Ruy Guerra explica que o personagem, por mais perdido que pareça, ainda assim se projeta em um espaço-tempo que é só dele. Projeta-se em um projeto (com o perdão da redundância) próprio, como que menosprezando a existência identitária (Fulano de Tal, RG nº, domiciliado à...). “As relações são vivas e os personagens anônimos.” O anonimato, aliás, diz respeito ao nomadismo. Esse termo, segundo Maffesoli, é o mesmo que uma “pulsão à errância” ou “necessidade do vazio e da perda”.

É também o mesmo sentimento do personagem de “Estorvo”, no livro ou no filme, porque a adaptação de Ruy Guerra é fiel, nesse aspecto, ao personagem do livro. “Errância é outra relação com outro mundo (...), seguramente trágica, repousando sobre a impermanência das coisas” (MAFFESOLI, 2001, p.29). Para Ruy Guerra, interessava a dispersão, que chamamos de errância, por Havana, Rio de Janeiro, Lisboa, uma areia movediça na qual o personagem tentava se mexer, só que, toda vez que tentava encontrar o pé (a base) acabava afundando ainda mais. O “eu” é um personagem insatisfeito, e a insatisfação, de acordo com Maffesoli, é próprio da errância, ou seja, do nomadismo (2001, p.126). O “eu” procura, em meio a uma infinidade de facetas, um lugar para ser ele mesmo. O olho mágico, que é o espectro com que ele convive desde o início da narrativa, ainda o perturba, ainda o estorva. Estorvo é tudo o que incomoda. O “eu” não sabe lidar com o Outro. O Outro ainda é um estranho, até que o “eu” assuma a sua própria condição nômade, condição essa que, no filme, é vislumbrada, entre outros aspectos, pelos vários sotaques, tanto nas imagens quanto nas falas, o que é, para Ruy Guerra, o mundo contemporâneo ou pós-moderno. O que Ruy Guerra entende por mundo moderno, e que nós consideramos pós-moderno (em termos estritos), é marcado pela contra-luz. O cineasta revela que a memória que ele tem do filme é em preto-e-branco, e foi isso que ele procurou acentuar, para poder entrar naquele “tempo unificado (o imaginário, o passado e o presente)”.

Os filmes de Ruy Guerra, a exemplo de *Estorvo*, acentuam o desconforto existencial. Assim como o “eu” parecia perdido no mundo contemporâneo, Palomera, outra personagem na obra de Ruy Guerra, é uma mulher que vive uma história

“exacerbada de amor”, só que, em nome do amor (mais uma razão *contraditorial*), Orestes, o personagem de Ney Latorraca, destrói tudo, até ele mesmo. “O amor é extremamente difícil de ser usado e vivenciado”, afirma Ruy Guerra. “O amor tem um poder tão forte que pode destruir, e é preciso ter cuidado com o amor, e era isso o que eu queria colocar na Palomera: é preciso ter cuidado com o amor”, repete. A situação de um malandro carioca também tem seu encanto sob a ótica guerriana. Assim, Ruy Guerra, de novo em parceria com Chico Buarque, faz *Ópera do malandro*, uma história que ratifica a lógica *contraditorial* do cineasta. É um filme colorido, mas que se quer escuro, como um olhar para o abismo. Um malandro é a personificação do “eu” para a temática de Ruy Guerra. O presente é o que conta para o malandro. O futuro é passado. Neste filme, Ruy Guerra destaca o instante em que o malandro (Edson Celulari) contracenava com Ney Latorraca (novamente ele) e vê nela uma explicação para a sua técnica do plano-sequência (unicidade completa). Para ele, é algo natural, instintivo. Talvez seja um antienquadramento, uma vez que Ruy Guerra tem consciência daquilo que fica fora do quadro. “A partir do momento em que você enquadra e seleciona, também elimina, principalmente, coisas. Esse fato de esconder o resto é o que considero a coisa mais importante na linguagem cinematográfica.” Ruy Guerra afirma que, cada vez mais, trabalha com aquilo que não se mostra.

Por exemplo, a cena em que um soldado atira na cabra, em *Os fuzis*. É tudo contado. Ouve-se um badalo. O que está fora (do quadro) é muito mais forte, na opinião do cineasta. “O espaço da imaginação é o espaço fora do quadro. O espaço da ameaça, do mistério, do imaginário está fora do quadro. Quando a gente tem um quadro, está perdendo”, afirma ele. Por isso, continua Ruy Guerra, o interesse dele é maior em relação ao que se omite, ao que se vai suprimindo nas elipses da narrativa. De novo, Ruy Guerra cita, para exemplificar, *Estorvo*, e o personagem fora de si mesmo. O cineasta afirma que não procura não projetar seus desejos nas promessas, e sim uma “estética vinculada a suas convicções políticas e ideológicas”. Uma de suas características, observa ele, é a tentativa de fugir do naturalismo, e exemplifica com *Os deuses e os mortos*, “talvez meu filme mais teatral”. O cineasta entende o teatro como “o reino do espaço-tempo completamente fora do real”. A linguagem alegórica foi uma maneira de, segundo ele, passar pela censura. Era a época da ditadura militar sob o governo Médici. Em *Os deuses...*, Ruy Guerra diz ter se baseado na dimensão cerimonial dos diálogos em Shakespeare. Mas em *Os cafajestes*, seu filme de estréia, já havia o embrião do plano-sequência e outras experiências de linguagem, tecnicamente

não-padronizadas. O famoso nu frontal de Norma Bengell, apesar da ousadia, era, segundo Guerra, um produto de venda e, do ponto de vista do plano, uma forma de burlar a censura: era uma cena estratégica no filme. Isto é, sem ela, o filme perderia o sentido, mesmo para os censores.

Outra característica do filme: tudo filmado no exterior (ao contrário de seu último filme, *O veneno da madrugada*, tudo filmado em cenário). A exceção, em *Os cafajestes*, é uma cena em que Norma Bengell acorda. Não há interior no filme. “*Os cafajestes* tem frescor, apesar das deficiências. Tem um lado precário, mas um conceitual elaborado.” Essa opinião de Ruy Guerra caracteriza, aliás, as produções tanto do Cinema Novo quanto da Nouvelle Vague. *Os cafajestes* inspira uma composição de expressões: *Cinema Nouvelle* ou *Vague Nova*, pela semelhança com pelo menos outros dois filmes da mesma época, *Acossado* (1959) e *Viver a vida* (1961), ambos de Jean-Luc Godard. Para Ruy Guerra, que tinha 30 anos de idade quando fez *Os cafajestes*, tanto quanto a cena do nu de Norma Bengell, o que incomodou a censura em relação ao filme foi a denúncia de imoralidade da burguesia carioca. Detalhe: assim como *Os cafajestes*, Godard também usa a câmera no ombro, o que, esteticamente, imprime um valor criativo ao filme pela mobilidade - apesar da necessidade de uma técnica apurada - que esse recurso proporciona. Uma das cenas mais marcantes de *Os cafajestes*, voltando ao filme, é a da praia, menos por causa da nudez de Norma Bengell do que pelo clima contrastante entre a praia vazia, o que passa a sensação de amplitude, talvez liberdade, e o sentimento claustrofóbico por que passa a protagonista, suja de areia e pressionada pelos gritos, pelas buzinas e pelo carro em alta velocidade dos “cafajestes”. Outra dificuldade de Guerra com a censura foi a de mostrar jovens fumando maconha, o que, em 1962, além da nudez frontal de uma atriz, chocou a moral judaico-cristã brasileira, mas inaugurou um novo cinema.

Quarup (1989), por sua vez, no qual Ruy Guerra também vê deficiências, é baseado no romance homônimo de Antônio Callado. Teria, primeiramente, três horas de duração. Porém, com já metade do filme feito, os produtores exigiram que ele fosse reduzido, para ser mais palatável. Na montagem final, *Quarup* ficou com duas horas de duração. Inicia-se no dia 1º de abril de 1964. São tempos de ditadura militar. O aspecto político predomina no começo do filme, que apresenta, já nas primeiras cenas, um padre chamado Fernando, interpretado por Taumaturgo Ferreira, se autoflagelando. A figura de um padre é emblemática: um ser humano em busca da santidade. É o dilema entre mente e corpo, entre o prazer da carne e a pureza religiosa. Este dilema é o ponto fulcral

da história. A política é só o cenário da tragédia humana, vivida pelo padre, que se divide em ser ou não um homem comum (com todas as características próprias de sua natureza); em ser ou não santo. Este contraponto entre o humano e a santidade reforça a natureza *contraditorial* no cinema de Ruy Guerra. Temas como este podem parecer dicotômicos, mas, para Ruy Guerra, estão inseridos na complexidade humana. Quer dizer, é próprio do nosso ser questionar a existência que levamos. O padre, por exemplo, tem receio de ir para o Xingu e se sentir atraído por índias nuas. É o contraste entre a visão religiosa e o celibato. Outro problema objetivo que o padre Nando tem de resolver, além do assédio *das e às* mulheres, é a acusação de comunista. Estes dois aspectos são o que consideramos a objetividade da existência contrapondo-se ao aspecto subjetivo ou mental, aquele do nosso pensamento, não necessariamente vivido.

Também em *Quarup*, o que é recorrente na sua obra, Ruy Guerra utiliza os saltos temporais. A estrutura de seus filmes, e não só de *Estorvo*, é não-linear. A primeira cena se passa em Recife, no dia 1º de abril de 1964. A segunda acontece também na capital de Pernambuco, só que 10 anos antes. Depois, volta a Recife, em abril de 1964, sem especificação do dia. Após, um novo salto, desta vez para o Rio de Janeiro. É junho de 1954. Volta Recife: abril de 1964. Agora, é junho de 1954 no Xingu. De novo, abril de 1964, no Recife. Pula-se para Xingu, no mês de agosto de 1954. Recife, novamente: um mês depois. Abril de 1964 no Recife. Xingu: agosto de 1961. Recife, agosto de 1964. E, ao final, um pequeno texto sobre o período que vai da ditadura Vargas ao golpe militar de 1964, lembrando que, só 25 anos depois, no dia 15 de novembro de 1989, com eleições diretas para presidente da República, é que o Brasil retoma a ordem democrática. Ruy Guerra fez o filme em 1989, pós-ditadura militar, ainda vivenciando a “abertura”. Sua abordagem política, que experimenta como cidadão, influencia sua abordagem cinematográfica. No entanto, o tema do filme não é necessariamente o cenário em que ele acontece, e sim a distância que separa a ação do pensamento e a tentativa de padre Nando, o protagonista da história, em procurar a melhor forma de se equilibrar e de se completar como ser humano. A escolha pela luta campesina, ao final, tranqüiliza o espírito do ex-padre, e Ruy Guerra, com isso, parece dar uma solução ao drama pessoal dele e um resultado acabado ao filme. Essa estrutura, do ponto de vista do imaginário, nos remete a uma ação heróica.

Padre Nando passa por uma série de desafios, moralmente falando, que o convencem a agir em defesa do povo e, conseqüentemente, por um país mais justo. Todas estas características soam como as de um herói, e o heroísmo, no imaginário, se

liga ao uso de estratégias simbolicamente distintivas, ascensionais ou cortantes, a exemplo da faca utilizada pelo (agora ex-) padre, em uma das últimas cenas do filme. O corpo-a-corpo é uma imagem clara da disposição do novo líder campesino em não aceitar, passivamente, o destino. Agora, o anseio é por modificar, alterar, desenhar o futuro conforme um projeto de luta baseado na postura de liderança e de força coletiva, a fim de prevalecer sua vontade, o que é típico de um pensamento antitético que só reforça a estrutura heróica do protagonista.

Seu último filme - até janeiro de 2009 - é baseado no romance “La mala hora”, escrito em 1962 por Gabriel García Márquez e que, no Brasil, foi traduzido como “O veneno da madrugada”. É a história de um vilarejo cujas famílias são perturbadas por fofocas (d)escritas em pedaços de papel. O nome dessa prática é *marforio*, conforme o próprio autor explica em seu romance: “(...) uma injúria anônima pregada na porta de uma casa (1974, p.79)”. Por exemplo: “Há uns dois dias puseram meu nome nesses pasquins. As bobagens de sempre. A história dos burros. Cada burro que eu vendia aparecia morto dois dias depois, sem nenhum sinal de violência”. O ex-proprietário dos animais, que narra a história para o médico do povoado, estaria invadindo os sítios, à noite, e atirando no ânus dos burros. O filme começa com *voz-off* em uma tela preta, que, aos poucos, cede espaço para a chuva, presente durante todo ele. O ambiente é inóspito. Uma ou outra pessoa circula pela vila. Todos os outros moradores parecem existir fora do quadro, conforme a tese cinematográfica de Ruy Guerra. São personagens encastelados que, por causa dos bilhetes anônimos (os pasquins), acabam pensando apenas nas suas desgraças e temem novas acusações. Não existe clima para otimismo. Todos, como diz uma das personagens, “estão cansados de tudo”, principalmente porque são escravos do alcaide, uma espécie de prefeito e de delegado. A narrativa não tem nada de linear, pois, como diz a cartomante do circo, “a flecha do tempo voa em mais de um sentido”. Essa idéia é transposta para o filme. O clima, além de claustrofóbico e tenso, agora adquire um tom de absurdo. Todos vêem fantasmas.

Algumas cenas se repetem, mas não como antes, e o jogo cinematográfico se transforma em um tabuleiro de damas: é preto com quadrados brancos ou brancos com quadrados pretos? As adaptações literárias no cinema mereceriam outra tese, por causa da complexidade desse assunto. Porém, seria importante ressaltar que um autor cinematográfico, de acordo com os postulados da Política dos Autores francesa, não veria fundamento em filmar uma cena que fosse “equivalente” à do livro, pois se limitaria a repetir uma idéia cujo código de produção é outro: a literatura. A tese da

equivalência foi muito discutida na crítica cinematográfica francesa dos anos 1950 e 1960. Segundo Michel Marie e Jacques Aumont (2003, p.12), a discussão começou bem antes, na década de 1920, também por críticos de cinema, “que condenaram as obras oriundas de adaptações diretas demais, notadamente de peças de teatro”. A adaptação para os críticos da *Cahiers du Cinéma*, porém, ainda segundo o “Dicionário teórico e crítico de cinema”, de Marie e Aumont, era um paradoxo: adaptava-se para reforçar a especificidade da arte cinematográfica, e, por esse motivo, a “equivalência” não tinha fundamento como criação e autoria. Carlos Gerbase, em “Burrice, infidelidade e adaptações”, comenta: “Muitas vezes, o que funciona enquanto texto literário ou teatral não funciona em cinema ou na TV” (1996, p.7). Gerbase lembra que Nelson Rodrigues queria adaptações burras, a fim de conseguir enxergar sua obra na transposição de seus romances ou peças teatrais. No entanto, para Gerbase, a tese de Nelson Rodrigues é duvidosa, pois ele. Gerbase, acha que um filme ser “burramente” fiel à literatura não pode ser traduzido em imagens (icônicas). O problema, na opinião dele, é estético.

O que está em jogo é a expressão de um artista, que não mais se enclausura em um eu homogêneo, mas procura, antes, uma empatia com o universo coletivo em que ele, artista e ainda autor, está inserido, particular e coletivamente falando. Ruy Guerra veio para o Brasil em 1958, aos 27 anos de idade. Destaca-se por *Os cafajestes*, de 1962, seu primeiro longa-metragem. Um dos clássicos da Estética da Fome⁷², rótulo com que se identificava a maioria dos filmes do Cinema Novo, é assinado por Ruy Guerra: *Os fuzis* (1964). Também dirige e escreve peças teatrais. Além de *Estorvo* (2000), os principais filmes de Ruy Guerra são *O veneno da madrugada* (2006), *Kuarup* (1989), *A bela Palomera* (1988), *A ópera do malandro* (1985), *Erendira* (1983), *A queda* (1976), *Os deuses e os mortos* (1970), *Os fuzis* e *Os cafajestes* (1961/1962). A obra dele se resume ao espaço da imaginação *fora* do quadro. Para Ruy Guerra, e por isso é preciso destacar os aspectos autorais e do imaginário nele, as motivações pessoais parecem ser uma extensão do filme, e vice-versa. A partir de determinados elementos da narrativa - como movimentos de câmera criativos, o apelo a uma linguagem poética e a fotografia criteriosa - seria possível identificar como se constitui a pluralidade de seu imaginário. Em *Estorvo*, por exemplo, esse imaginário pode situar-se em um aspecto

⁷² Expressão criada pelo cineasta Glauber Rocha (1939-1981), em 1965, apresentada sob a forma de um manifesto, para aludir à temática recorrente no imaginário do Cinema Novo, através de filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

*trágico*⁷³ da existência, traduzida pelo nomadismo cotidiano do protagonista, interpretado por Jorge Perugorria. Segundo Ruy Guerra, “a verdade, é a verdade do imaginário” (2006, p.74).

8.4 *Estorvo*, o filme

Por que um trabalho autoral perdura no tempo, ao contrário de um filme descartável? Sem querer investigar o assunto sob um ponto de vista demasiado crítico, até porque não se deve desqualificar qualquer gênero narrativo, o fato é que, no primeiro caso, é possível identificar um estilo no cineasta. Estilo pode ser visto como escolhas e, portanto, recusas de determinados elementos em um filme que dependem de um estado de espírito ou do imaginário do autor (e do receptor). Em *Estorvo*, Ruy Guerra, por exemplo, conseguiu adaptar o livro homônimo de Chico Buarque sem se anular como autor. Fez uma obra de exceção. E, por falar em estilo, nesse filme as tomadas são como que a representação (movediça) da sensibilidade tanto de Ruy Guerra quanto do protagonista de seu filme. Trata-se de um dos filmes mais autorais do cineasta moçambicano radicado no Brasil, que reúne, em qualquer trabalho, elementos artisticamente singulares, começando pelo apuro técnico. Essa intenção nunca obstrui um sentimento, um estado de alma, uma sutileza *imaginal*. Assim, os movimentos de câmera em *Estorvo* estão imbricados ao perfil do protagonista, o “eu”, que pode ser tanto o personagem quanto Ruy Guerra. Ele utiliza, inclusive, suas duas filhas, Dandara e Janaína, como atrizes neste filme. É através dela - a câmera, usada como um instrumento técnico para realçar um sentimento, o de nomadismo - que aquele personagem se comunica. A comunicação dele, aliás, é o não-dito. Isto é, Guerra procura evidenciar que uma pessoa em dificuldade de se comunicar pela *palavra* não é menos comunicativa. No entanto, o protagonista percebe no diálogo um vazio de sentido, que suas escolhas não são capazes de preencher. O cotidiano adquire um contorno um tanto absurdo pela subjetiva da câmera, como se ela, a câmera, fosse também protagonista do filme.

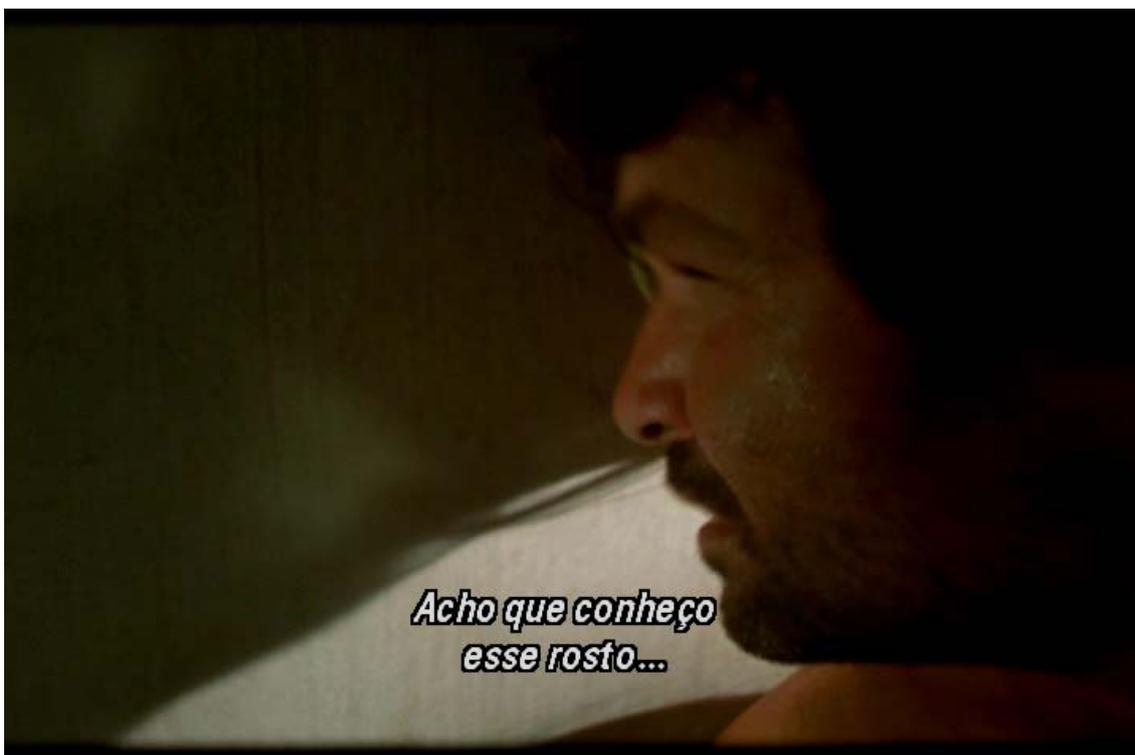
No caso de *Estorvo*, esse protagonista sequer tem um nome próprio. Nos créditos do filme, ele é identificado apenas como sendo o “eu”. Sabemos que o nome próprio é o que faz com que uma pessoa seja um indivíduo. Porém, no caso de *Estorvo*,

⁷³ O trágico, aqui, nos remete a uma observação de Michel Maffesoli: “Um saber do corpo, simultaneamente vitalista e fortemente marcado pela morte necessária e inelutável” (2004, p.103).

parece prevalecer menos essa característica de identidade contratual, própria de um indivíduo, do que uma *pessoa* vivendo sua própria tragédia (por não ter saída, a não ser a morte). *Estorvo*, portanto, nos apresenta um protagonista sem nome, mas que, nem por isso, deixa de ser alguém. Trata-se de um protagonismo às avessas, tímido, amargurado. Para Maffesoli, *pessoa* é uma coisa e *indivíduo*, outra. No primeiro caso, uma existência não dependerá - necessariamente - de uma identidade, algo caro ao pensamento político tradicional, e sim de identificações com este ou aquele momento, esta ou aquela situação. *Estorvo* nos remete, assim, a uma *errância* pós-moderna (expressão equivalente à do *nomadismo cotidiano*). Neste ponto, assemelha-se ao livro de Chico Buarque. Aqui, não é o caso de procurar semelhanças e diferenças entre uma obra literária e um filme baseado nela. A comparação serve apenas para esboçar o perfil de um filme que procura respeitar a inteligência do espectador no sentido de não procurar dar respostas prontas e previsíveis. Dividido em partes (ou dias, na verdade são cinco e mais o último), não seria descabido caracterizar a linguagem de *Estorvo* como sendo um estilo *paratático*, expressão, aliás, oriunda da literatura. Esse recurso “dispõe, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une” (COELHO, 1995, p.96). Quer dizer: *Estorvo* estimula uma leitura pessoal pela maneira singular - e depois veremos como - com que o diretor organiza a narrativa.

Adotamos uma estratégia de *devaneio fílmico*, e não *análise*, para descrever *Estorvo*. Demos vazão às relações que as imagens suscitaram no momento em que foram vistas, e passamos, logo depois, a (d)escrevê-las, ainda sob o impacto do filme, com base em cinco pressupostos de Maffesoli: 1) Crítica do dualismo esquemático, privilegiando um “movimento pendular” (1988, p.23) entre razão e imaginação; 2) Reflexão formista, que ele caracteriza como uma “organização metódica das constelações morfológicas” (1988, p.28); 3) Sensibilidade relativista, segundo a qual não existiria “uma realidade única, mas diferentes maneiras de concebê-la” (1988, p. 31); 4) Pesquisa estilística, valorizando o estilo do cotidiano ou o que ele chama de “estilização da existência” (1988, p.36); e 5) Pensamento libertário, no sentido de se “falar de parte alguma e em nome de ninguém” (1988, p.40) como condição para o intelectual. Maffesoli também caracteriza, nesse sentido, a obra de Nietzsche como a de uma “ciência alegre” (*Ibidem*). *Estorvo* começa com a dúvida de um personagem, que não tem nome próprio, em abrir ou não a porta ao ouvir soar a campainha no seu apartamento vazio de móveis e de sentido. Ele olha pelo olho mágico que lhe devolve um olhar distorcido. É dessa distorção que o filme trata. A partir desse momento, e até a

última cena do filme, uma dúvida acompanha o protagonista, que, como em um pesadelo, faz da realidade um tormento para a sua existência ao conviver com pessoas, entre elas a irmã, a mãe e a ex-esposa, com as quais já não têm qualquer empatia e parecem ameaçá-lo.



Jorge Perugorría, o “eu”, observa pelo olho mágico de seu apartamento alguém que acaba de tocar a campainha. Isso soa como uma agressão, e, a partir desse momento, um novo caminho, inusitado, confuso, caótico, se anuncia. O olho mágico, que vê tudo distorcido, é a metáfora da visão (dos olhos ou de um jeito de ver as coisas). A visão nunca é *só* aquilo que enxergamos, mas a experiência de ver e de sentir, inseparavelmente, o mundo em que vivemos.

A única saída que encontra é caminhar, feito nômade, para algum ponto, nem que seja para lugar algum. É a fuga. Sua dúvida é: estou ou não sendo (per)seguido? A poética frase pronunciada, talvez pelo próprio diretor, em *voz-off*, orienta a narrativa: “Não estou entrando em lugar nenhum, mas saindo de todos os outros”. O “eu” só enxerga um incômodo *Estorvo* por onde quer que vá. Perdeu os referenciais, começando pela ausência de um nome próprio, que é a nossa identidade. Ele já não consegue se relacionar e mesmo falar normalmente com alguém. O cotidiano, sob os seus olhos, adquire contornos de um mundo acentuadamente trágico por causa de uma atmosfera em que prevalece o submundo das drogas e do sexo (inclusive com a irmã). Para ele, é como se estivesse sempre entrando pelos fundos do mundo. Inseguro, agitado e confuso

o “eu” vive para si mesmo, aninhando-se em um universo de angústia pessoal cujo futuro é incerto. Todo nomadismo é paroxístico. Por isso, o “eu” tem fobia por mudança e por movimento. Seu mundo é o do acaso, do imprevisto e do imprevisível. Não há nada mais trágico do que essa errância vivida no cotidiano. O “eu” sente um vazio e uma perda que, a partir de um determinado ponto - e ele chegou nele -, jamais serão preenchidos. Um personagem como o do “eu” exemplifica o que Maffesoli irá denominar, e que já foi citado anteriormente, de “movimento pendular entre razão e imaginação”. Pendular porque, como a própria expressão diz, “pende” de um lado para outro. “Acho que conheço esse rosto”. Quer dizer, não existe uma certeza, assim como o pêndulo, que pode ser tanto uma coisa quanto outra e pode se movimentar, constantemente, de um ponto ao outro do espaço.

O que se quer dizer com isso é que, para além de uma crítica de caráter dicotômico entre razão e sentimento, há, no universo desse protagonista, uma fusão desses dois elementos, o abstrato e o racional. Racionalmente, é preciso fugir de algo ou alguém que o persegue. Essa fuga não precisa ser justificada no filme. Não há, presencialmente, qualquer personagem que o persiga, mas a perseguição não é menos real por isso. Em algum momento, alguém apertou a campainha do apartamento do “eu”. Depois, esse mesmo alguém aparece, com o mesmo tique nervoso - o de coçar o nariz, na cena do olho mágico - em carne e osso. A impressão que o “eu” tinha de já ter visto aquele rosto se confirma depois, em outra cena do filme. Só que, em termos temporais, a cena posterior, que confirma a suposição do “eu”, a de já ter visto aquele rosto, aconteceu, para ele, o personagem, antes do que para nós, espectadores, que a vimos em seqüência, no tempo do filme, e não no tempo do personagem. Portanto, a razão, analogamente falando, pode ser simbolizada pela campainha (concreta, chata, estridente), enquanto o significado desse contato é o caráter subjetivo para o “eu”. Em relação ao pressuposto da Crítica ao Dualismo Esquemático, ainda, a avaliação do que é importante no filme não se baseia no fato de alguma coisa ser sintoma de outra. No caso da Sociologia Compreensiva, que embasa esta leitura, é pertinente se dar importância às pequenas situações do cotidiano, o que, de resto, é uma característica da narrativa de *Estorvo*. Em uma determinada cena, por exemplo, a câmera de Ruy Guerra insiste em dar *closes* sucessivos nas nervosas mãos do “eu” quando ele encontra sua irmã na piscina. Um tamborilar de dedos pode ser mais significativo do que uma explicação do seu estado de espírito, o que, obviamente, Guerra se nega a fazer. O cinema dele é mais visual do que verbal.

8.4.1 Vazios paratáticos

Quanto ao aspecto *formista* do filme, conforme noção de Maffesoli, é importante destacar a pluridade de situações (como *flashes* de um pesadelo desperto) que, nem por isso, obnubilam a estrutura da narrativa. Ela é dividida em blocos, por exemplo. Em cada bloco, como se fosse uma co-autoria, nós, espectadores, preenchemos os vazios *paratáticos* do roteiro. Isso é o que Maffesoli chamará de “atitude metanóica, que, sem abrir mão de qualquer exigência de rigor, não pretende constranger pela força, nem promover uma redução do real” (1988, p.28). O que está em jogo, segundo ele, é uma “organização metódica das constelações morfológicas” (*Ibidem*). Ruy Guerra, neste filme, atribui importância ao que seria, aparentemente, secundário e frívolo, como outras pessoas (comuns) que rodeiam o espírito do protagonista e parecem ameaçá-lo. Em *Estorvo*, “a forma permite a atenção ao particular sem que se negligenciem as características essenciais” (MAFFESOLI, 1988, p.30). O “eu” fala pouco, para adquirir uma gravidade poética. A questão da fala sugere uma simbiose entre o diretor - que também é narrador - do filme e seu personagem. O narrador Ruy Guerra completa frases que o “eu”, já ferido e moribundo, tem dificuldade em pronunciar. Como que solidário ao “eu”, o narrador Guerra fala *pelo* “eu”, não mais exterior a ele, não mais como *voz-off*, mas, ao mesmo tempo, como próprio personagem, como narrador e como *autor* que se baseou - e aí entra um novo personagem em cena - em outro autor, o autor do livro do qual adaptou o filme: Chico Buarque.

É o eu plural. Os diálogos no filme são curtos, pois se privilegia a narrativa em *voz off* (o pensamento do protagonista). A imaginação se limita a racionalizar o vivido, mas não é limitada por ele, porque quer mais. O que é uma simples porteira pode ser, também, uma metáfora da liberdade.

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e, por um instante, aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora. (...) percebo que é esse mesmo o meu desejo. Piso o chão e caio fora. Piso o chão do sítio, e, para me garantir, decido fechar a cancela atrás de mim. Só que ela está agarrada no chão, incrustada e integrada ao barro seco. Quando deixei o sítio pela última vez, há cinco anos, devo ter largado a cancela aberta e nunca mais ninguém a veio fechar (BUARQUE, 2004, p. 23).

Esta cena, tanto no livro quanto no livro, é emblemática. Uma cancela (ou porteira) dá a impressão de ser ao mesmo tempo fácil e difícil de penetrar. Fácil porque está isolada no campo. Difícil porque o mecanismo é rústico. A cancela, mesmo aberta, não fechava mais, porque ficou presa ao solo, ao barro, à terra seca. A secura é o contrário da fertilidade. Na terra fértil, a semente germina. Na terra seca, a semente morre. Naquele momento, o protagonista morrera por um instante, aquele instante, que, mesmo trágico, pode ser poético. O instante poético que, de acordo com Bachelard, é “tudo quanto nos aparta da causa e da recompensa, tudo quanto nega a história íntima e o próprio desejo, tudo quanto desvaloriza ao mesmo tempo o passado e o futuro” (2007, p.104).



A porteira aberta é uma cilada. Entrar ou permanecer do lado de fora? Mas, ao vê-la aberta, não estaríamos já “saídos”? Então, por que entrar se já estamos fora? Uma porteira fechada tem outra conotação: abri-la significa entrar. O *contraditorial* oscila entre uma coisa e outra, sem apontar um erro, sem julgar a indecisão, sem questionar a dúvida, porque tudo isso - o erro, a indecisão e a dúvida - integram o jogo da pós-modernidade.

O mesmo “eu” acha que, se não existe mais porta, também ele não tem mais vontade de entrar. O pensamento dele é complexo. Não há lógica pura na imaginação. Não se pode racionalizar o intangível. Ruy Guerra procurou fazer de *Estorvo*, assim, um mosaico da imaginação. Para tanto, foi preciso uma sensibilidade relativista. Não se trata de, racionalmente falando, desejar sê-lo, mas antes em sê-lo porque não se pode sê-lo de outra forma. Esse ponto foi destacado no que diz respeito ao aspecto autoral de um

artista. Assim, para Ruy Guerra não há “uma única realidade, mas diferentes maneiras de concebê-la” (MAFFESOLI, 1988, p.31). Um relativismo metodológico é a base de qualquer obra cinematográfica, que se configura como uma mistura, ou o “mais-um”, segundo o filósofo Alain Badiou, das outras artes. Ruy Guerra, em *Estorvo*, utiliza recursos do teatro, da literatura e das artes plásticas, ao fazer da fotografia do filme uma espécie de pintura - idéia semelhante ao do falecido diretor japonês Akira Kurosawa, guardadas as diferenças. O relativismo metodológico também se apresenta sob a forma de um *ensaio* acadêmico, aos poucos assimilados nos trabalhos “científicos”. Um filme como *Estorvo* permite diversos ângulos de análise, e não apenas uma visão monocular. Se há uma polissemia de valores intrínsecos ao filme, é porque o cineasta tem esse mérito de trabalhar, especialmente, com a força de um imaginário, que pode pender para um lado trágico ou dramático. O dramático seria uma espécie de “comédia romântica”, previsível e *afetual*. O trágico é o universo de um “eu profundo”, tanto da parte do cineasta, no momento da criação, quanto na de um espectador que é engolido por essa visualidade e que passa a ser, também, um autor - só que paralelo - da história.

Outra característica de um filme autoral é o fato de investir não só na imagem visual e icônica, mas na imagem bachelardiana, isto é, algo que nos remete à idéia de... Simplificando, um cinema autoral, como o de Guerra e outros cineastas, faz da imagem icônica uma imagem *também* no sentido figurado. Querendo ou não, o personagem de *Estorvo* reforça a idéia de um cotidiano que é nômade, como sugerimos aqui. O “eu” está sempre em relação ao “outro”, desde o início do filme, quando “alguém” (no caso o “outro”) apertou a “sua” (a do “eu”) campainha. A fuga e a errância estão relacionadas a uma “outra” coisa. “O outro pode ser o amante, o amigo, o próximo, o conhecimento, o inimigo ou o diferente. Ou, ainda, no quadro da alteridade absoluta, que o outro seja a divindade, a natureza, a estranheza ou a morte” (MAFFESOLI, 2001, p.149). Esse sentimento de nomadismo é que irá percorrer o itinerário e o imaginário do protagonista do filme, através de uma trama social antes polissêmica do que monocromática. Muitas vezes, como o fez Ruy Guerra em *Estorvo*, é preciso deixar de dizer para *não* dizer peremptoriamente. Uma imagem não pode se resumir à imagem visual, propriamente dita. Deste modo, em relação ao último pressuposto maffesoliano, o aspecto que mereceria destaque é o do “pensamento libertário” (1988, p. 40). Bachelard procurou, na literatura, a liberdade de pensamento. O cinema não permitiria, segundo ele, justamente por causa da força e da violência da imagem icônica, que logo nos atinge e exige um raciocínio dedutivo, o dar “asas à imaginação”. Isso porque imaginar, para ele,

é de-formar a imagem, o que só a técnica literária seria capaz de fazer, mas não o cinema. Como de-formar uma imagem cinematográfica? Bachelard toca na centralidade do raciocínio e do cinema de Ruy Guerra: de-formar a imaginação por meio da imagem (*imaginal* e icônica). A imaginação não se configura pela leitura linear dos acontecimentos. É ver, nos acontecimentos, o que os enriquece, o que os move para além daquele instante, tão banal quanto juntar uma colher do chão.



Uma simples mão adquire um lado poético na escolha da luz, do enquadramento e do ângulo de visão do cineasta. O objeto - uma colher - que a mão procura é côncavo, mais acolhedor e menos agressivo do que, por exemplo, a faca. É na ausência que imaginamos. Ruy Guerra prefere mostrar o lado oculto das situações ou o que está fora-do-quadro. E o fora-do-quadro pode ser mais rico do que a limitação dessa moldura que é o espaço da lente. Só vemos a mão, ainda assim pela metade (não todos os dedos), e uma colher que está no chão. Da pessoa, nada. Este vazio, ou seja, aquilo que *não* vemos, deve ou não ser preenchido por nós.

8.4.2 Dinâmica do exílio

É preciso encontrar, e esse encontro é mais natural do que forçado, empatia com o objeto (quando efetivamente for *objeto*) de estudo, da mesma forma que Ruy Guerra oscila entre roteiros originais e adaptações literárias. É preciso dar um sentido às coisas por meio de um novo olhar. Maffesoli fala, inclusive, de outra espécie de nomadismo, a do nomadismo intelectual: “A errância espiritual necessita de um espírito aventureiro que, às vezes, pode mesmo passar por traidor ou por oportunista” (1988, p.48). Pode-se

dizer o mesmo em relação ao cinema de Ruy Guerra. Ele prefere trabalhar com a noção de tempo, por causa, segundo conta, da diversificação do imaginário entre o real e o passado, “sem códigos de leitura”⁷⁴. Ruy Guerra explica que o que o interessou no romance de Chico Buarque foram os “saltos temporais”. Outra característica de uma sensibilidade pós-moderna em *Estorvo* é, além da estilização do cotidiano, a já mencionada linguagem *paratática*, o tempo cíclico e a mistura de sotaques, começando pelo próprio Guerra, cujo acento português é inegável. Para ele, esse mundo de múltiplos sotaques é uma representação do mundo atual globalizado. O global no universo do cineasta se mistura a uma pulsão fílmica (uma necessidade de filmar que se mistura a uma racionalidade: instinto e razão convivendo de modo imbricado). “A priori, prefiro trabalhar com o oculto, aquilo que a gente já esqueceu. Procuo trabalhar de uma forma instintiva. O pensamento mágico tem que conviver com o pensamento científico. Não são antagônicos. São complementares.” (*Ibidem*). Nesta entrevista, Ruy Guerra diz que se considera um samurai.

Comparação tão mais interessante pelo fato de um samurai ter também, assim como o protagonista de seu filme - projeção do próprio Guerra - uma natureza errante. O cineasta Jean Renoir, em entrevista a François Truffaut e Jacques Rivette, disse que toda obra de arte que dá um passo, ainda que pequeno, mesmo sendo alguns milímetros, em direção à espiritualidade é uma obra de arte que tem seu interesse: “Eu me pergunto se a idéia que fica de uma obra não é mais importante do que essa obra”⁷⁵ (s/d, p.11). Renoir compara a impressão que uma obra de arte provoca em nossa sensibilidade. E é dessa impressão (que também é impressa visualmente) que se procura tratar nesta tese. É em cada filme de Ruy Guerra, e de outros diretores com esse perfil autoral, que ele(s) se expressa(m). Antes da palavra “autoral” é preciso acrescentar a palavra “sensibilidade” - insistimos nesse ponto. É de uma “sensibilidade autoral” que se deve falar na contemporaneidade. Com isso, procura-se não rotular o cineasta ou excluir quem, mesmo não tendo esse perfil, aposta, por um lance do destino, em um trabalho mais focado na sua própria existência do que em um projeto oportunista. Como *noção* (mas não *conceito*) pode-se dizer que se percebe uma “sensibilidade autoral” no estado de espírito de um artista (no caso Ruy Guerra) em que se encontra viva uma consciência que cria, por pulsão e não por recalque, uma obra que é projeção de um imaginário. A

⁷⁴ Entrevista concedida a Rogério Sarno para a Série Cineastas Brasileiros - A Linguagem do Cinema: Espaço e Tempo no Cinema de Ruy Guerra.

⁷⁵ Trata-se de entrevista publicada, em 1976, pela Assírio&Alvim, de Lisboa, no livro *A política dos autores*, já mencionado antes.

partir daí, há diferentes cineastas: os mais e os menos autorais do ponto de vista artístico (arte como exceção, e não como regra).

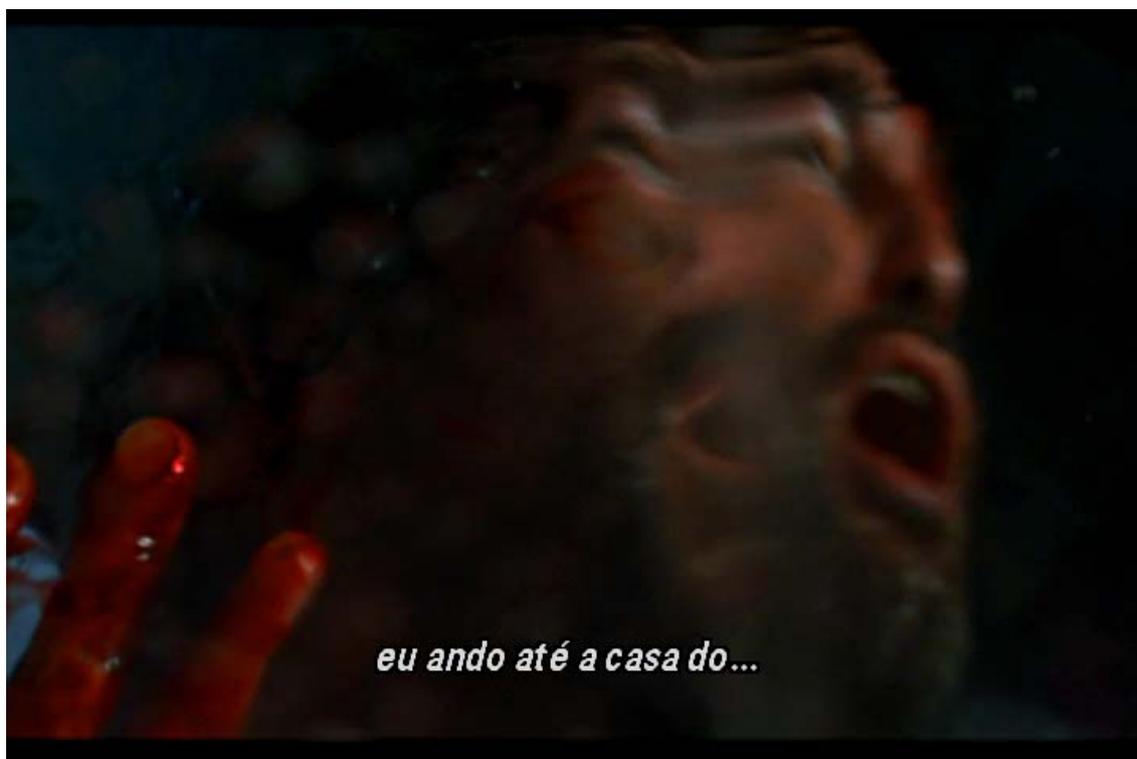


A fumaça de um cigarro é um halo de luz. Expirar o que se inspira (também no sentido metafórico) é o eterno instante de que somos feitos. Um mínimo gesto, por mais banal que seja, pode servir de inspiração para o pensamento. Este pensamento, porém, nunca é maior do que a expressão poética de onde ela (a expressão poética) emana. O imanescente se torna “emanente”, o invisível é o potencial da visualidade.

Daí a necessidade de se trabalhar com autores que repensam o cotidiano e o homem (pós-)moderno e a necessidade que este ser humano tem de viver, equilibradamente, entre as imposições do meio social e sua própria natureza simbólico-antropológica. Se for assim, teremos de concordar com Maffesoli quando ele considera a estética uma forma de partilha: “(...) na ordem da estética, só posso vivenciar com outros” (1997, p.148). Ruy Guerra, *sensivelmente* trágico, é, parafraseando Teixeira Coelho referindo-se a Godard, “o poeta que enfrenta a colonização do olhar”⁷⁶. Há um inchaço de produções autorais, em todas as áreas, mas não mais com a preocupação de se fazer uma obra-prima, perfeitamente acabada. Antes, o que se procura é o “dar” algo de si para o gozo coletivo, o que Maffesoli, mais uma vez, denominou de *orgiasmo*. Este é, precisamente, o jogo da pós-modernidade, o de valorizar um modo de ser *sensível* (por isso insisti ao longo deste ensaio nesta palavra: *sensibilidade*) à

⁷⁶ Teixeira Coelho se referia, na verdade, a Jean-Luc Godard (*Entre a vida e a arte*. In: BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. São Paulo, Iluminuras, 1997).

complexidade do instante, e, mais significativo de tudo, integrar as contradições próprias de um sentimento antes trágico do que dramático da existência. Foi o que se tentou compreender do universo *aurático* de um filme emblemático do cinema brasileiro, com traços universais, que é *Estorvo*, “assinado”, e não poderia ser de outra forma, por Ruy Guerra - um cineasta que não “suportaria ser homem se também não fosse criador, decifrador de enigmas e redentor do acaso” (NIETZSCHE, 1995, p.93). O mesmo Nietzsche lembra que “bom é o estilo que comunica”. Um estilo incomunicável, por analogia, é um estilo redundante, pobre em imaginação, opaco na sua coerência.



Quem fala? Liberdade é ousar e ousar, no cinema, é propor novos significados visuais. O novo se origina da raiz etérea, e não do novo no sentido de nunca visto, assim como “original” remete à origem, e não ao “único”. Ruy Guerra fala pelo “eu”, nesta cena, em sincronia com ele. Não se sabe mais quem fala, e quem fala é tudo ao mesmo tempo: o diretor, o narrador e, agora, o protagonista do filme. A separação entre sujeito e objeto não mais existe.

8.4.3 Criação de vanguarda

Ruy Guerra ousa. Ousadia é um adjetivo um tanto abstrato para caracterizar o cinema de um diretor autoral. Truffaut, por exemplo, dizia que faltava ousadia ao cinema francês. Ele próprio, porém, fora acusado de não tê-la. Portanto, é preciso ter cuidado quando se quer designar um filme por ser tão ou menos ousado do que outro. Melhor seria não pensarmos em termos comparativos, e sim com parâmetros

estabelecidos pelo próprio filme. Poderíamos caracterizar o cinema de Ruy Guerra, então, como o de uma trajetória autoral ousada (dois termos redundantes, já que toda obra autoral é ousada), a que valoriza uma expressão poética do “eu” (ponto referido antes). Isso significa dizer que um diretor com aquela característica procura respeitar suas motivações profundas, sem que consiga, muitas vezes, explicar o porquê delas. Sente-se uma necessidade de realizar determinado filme de certa maneira, e não de outra. O crítico de cinema José Lino Grünewald declarou, referindo-se à estréia em longa-metragem de Ruy Guerra, com *Os cafajestes* (1962), que se tratava do primeiro filme de vanguarda realizado no Brasil, com a possível exceção de *Limite*, de Mário Peixoto. Justifica seu comentário pelo fato de que o filme “invoca a inteligência criativa” (2001, p.113). Para alcançar esse resultado, é preciso dominar a técnica, que Grünewald destaca pelo uso sempre ágil da câmera, buscando ângulos “insinuantes”. Para o crítico, a noção de fluência e ritmo neste trabalho de Ruy Guerra “é a mais depurada possível” (*Ibidem*). Outro crítico de cinema, Roberto Schwarz, também admira o trabalho de Ruy Guerra: “*Os fuzis* é uma obra-prima. Não procura compreender a miséria.

“Pelo contrário, ele a filma como uma aberração, e dessa distância tira a sua força” (1966, p.218). Para obter esse resultado, e é este ponto que gostaríamos de salientar tanto na crítica de Grünewald quanto na de Schwarz, Ruy Guerra teve de fazer dos recursos técnicos disponíveis as ferramentas para o simbolismo da imagem. Para Schwarz, Ruy Guerra consegue se valer de uma operação técnica para transmitir uma idéia: “Concentrando-se nos soldados, que vieram da capital para defender um armazém, a trama força a identificação antipática, o autoconhecimento” (1966, p.220). Schwarz afirma que, nessa estratégia, Ruy Guerra deslocou o centro dramático, do retirante para a autoridade, e que, do ponto de vista romanesco, “a solução é magistral”. A imaginação de Ruy Guerra é, como ele próprio diz, “o espaço fora do quadro, o grande espaço dramático, o espaço da ameaça, o espaço do mistério, o espaço do imaginário”⁷⁷. Para o cineasta, o enquadramento envolve uma perda, porque o interessa mais aquilo que se omite da narrativa do que aquilo que está dentro dela, como no caso de *Estorvo*. “Cada vez mais, eu trabalho com aquilo que não se mostra. Há sempre uma elipse”, diz Ruy Guerra, na mesma entrevista. É como uma espécie de pulsão da subjetividade. É óbvio que, nessa trajetória, juntam-se aspectos objetivos, como, por

⁷⁷ Entrevista concedida a Rogério Sarno para a Série Cineastas Brasileiros - Espaço e Tempo no Cinema de Ruy Guerra.

exemplo, a questão mercadológica. No imaginário desse autor cinematográfico (e creio que no de todos nós) acontece sempre essa constante ambivalência entre a subjetividade e as intimações do meio. É isso, precisamente, o imaginário, conforme Gilbert Durand.

Na obra de Ruy Guerra, e por isso foi preciso destacar os aspectos autorais e do imaginário nele, as motivações pessoais parecem ser uma extensão do filme, e vice-versa. A partir de determinados elementos da narrativa - como movimentos de câmera criativos, o apelo a uma linguagem poética e a fotografia criteriosa é possível identificar como se constitui a pluralidade de seu imaginário. O fato de ter nascido em Lourenço Marques (atual Maputo, Moçambique - uma ex-colônia portuguesa), estudado cinema na França e depois se radicar no Brasil faz de Ruy Guerra um cineasta cuja carreira flerta, constantemente, com um espírito nômade. Ele transita, com facilidade, por exemplo, entre uma adaptação de *O veneno da madrugada*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e que é seu último longa-metragem homônimo, e a de *Estorvo*. Também de Chico Buarque, Ruy Guerra adaptou *Ópera do malandro*, como foi dito, um musical com Edson Celulari. São vários prêmios em festivais. Entre outros, Ruy Guerra já ganhou, duas vezes, o Prêmio Especial do Júri no Festival de Berlim por *Os fuzis* (1964) e *A queda* (1976). Com *Estorvo*, o diretor moçambicano recebeu o prêmio de Melhor Diretor no 26º Festival de Cine Ibero-americano de Huelva, em 2000, e recebeu uma indicação para o Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Diretor. Em Gramado, Ruy Guerra foi escolhido Melhor Diretor por *Estorvo*, que também ganhou os prêmios de Melhor Trilha Sonora (assinada por Egberto Gismonti) e Fotografia (Marcelo Durst). O mesmo prêmio de Trilha Sonora se repetiu no XI Festival de Cinema de Natal, também em 2000, junto com o de Direção de Arte (Raul Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro). *Estorvo*, ainda, foi exibido na Mostra Competitiva do Festival de Cannes em 2000.

A exemplo de muitos diretores, principalmente os da geração da Nouvelle Vague francesa nos anos 1950, Ruy Guerra começou escrevendo críticas de cinema, ao mesmo tempo em que investia em contos e crônicas - o que explica sua ligação com a adaptação de obras literárias para o cinema - e ensaiava os primeiros passos como diretor, com filmes em 8mm. Além disso, era ativista político, perfil que o levou a dirigir filmes na época do Cinema Novo, por volta dos anos 1960, em plena década de fechamento no Brasil e do Golpe Militar, em 1964. Em Paris, de 1952 a 1954, se aproximou de uma das cinematografias mais importantes em todo mundo, a francesa, tanto no sentido de ter *popularizado* - pois *inventado* é um termo controvérsico - a arte

cinematográfica com a invenção (aí sim) do cinematógrafo dos irmãos Lumière e da magia de um Georges Méliès, quanto pela influência artística de um Jean Renoir. A passagem pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris (IDHEC), onde começou a se profissionalizar trabalhando como assistente de câmera e de direção em vários projetos, burilou a idéia de um cinema que, visto depois, traduz um cuidado doentio pela visualidade, seja no documentário, seja na ficção. Ruy Guerra veio para o Brasil em 1958 aos 27 anos de idade. Destaca-se por *Os cafajestes*. Um dos clássicos da Estética da Fome, rótulo com que se identificava a maioria dos filmes do Cinema Novo por mostrar a pobreza no Nordeste, principalmente, é assinado por Ruy Guerra: *Os fuzis*.

Também dirige e escreve peças teatrais, eventualmente, e, no momento, leciona no Instituto de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Ruy Guerra fez várias adaptações, além de *Estorvo*. Destacam-se, entre elas, *O veneno da madrugada* (2006), baseado no livro homônimo de Gabriel García Márquez; *Kuarup* (1989), da obra de Antônio Callado, e *Ópera do malandro* (1985), de Chico Buarque, novamente. A obra de Ruy Guerra se resume a uma frase que o próprio diretor gosta de citar e que se enquadra nas características de *Estorvo*: “O espaço da imaginação é o espaço fora do quadro” (Depoimento a Rogério Sarno para a Série Cineastas Brasileiros - A Linguagem do Cinema: Espaço e Tempo no Cinema de Ruy Guerra). A obra de Ruy Guerra se caracteriza, portanto, por essa imaginação que não é só do campo da visualidade, da *imagem* icônica, mas também da *imagem simbólica* (como um elemento de construção *natural* entre a coisa e o significado). O Cinema Novo - hoje - é um Novo Cinema pela lente, entre outros, de Ruy Guerra. Mas nem sempre o Brasil foi reconhecido como produtor mundial de filmes, apesar de ter sido um dos pioneiros nesse campo, que começou documental no período em que o Projeto Rondon enviava cinegrafistas para registrar nossas diferenças regionais. Foi só quando surgiu o Cinema Novo que o Brasil adquiriu importância reconhecida internacionalmente. De lá para cá, não seria mais possível se falar em movimento parecido com esse, mas o Brasil se manteve como indústria, para o melhor ou para o pior.

8.4.4 A voz interior

Hoje, se tentarmos caracterizar o cinema brasileiro, é preciso observar sua pluralidade temática e, junto com ela, estilística. A qualidade da produção

cinematográfica brasileira não é homogênea. O Cinema Novo tinha como foco uma produção de caráter ideológico. “Capaz de exprimir uma visão *desalienadora*, crítica, da experiência social”, afirma Ismail Xavier (1985, p.14). Um dos diretores mais contundentes na crítica à sociedade brasileira foi Glauber Rocha. Ele acreditava na revolução por meio do cinema, e que um filme em película seria capaz de transformar o Brasil. “Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo”, disse ele (1997, p.59). Ou seja, a política dos grandes ideais integrava o imaginário dos principais cineastas do Cinema Novo, mesmo que seus filmes não exibissem, explícita ou diegeticamente um argumento contestatório em relação ao governo. Se para a modernidade a história é linear, a sociedade é racional e o conceito é a realidade, já na contemporaneidade não. De um lado, o drama (que encontra uma solução para tudo), de outro, a tragédia (que vive o presente). Um, porém, não anula o outro, mas pode prevalecer. O modo oficial de pensar começa a ruir por uma força de potência. Os diretores autorais como Ruy Guerra, fazendo uma analogia à idéia de Nietzsche, ou seja, aquilo que está subjacente ao poder institucionalizado, são uma espécie de *potência*. Deles nada e tudo se espera. Se, por ora, colaboram com a indústria em projetos mais ou menos comuns, podem, no entanto, a qualquer momento, resgatar uma vontade interior e se dedicar a projetos mais ousados.

Há quem diga que mesmo sob encomenda qualquer filme de um diretor autoral ainda é diferenciado em relação à linearidade redutora de um projeto comercial banalizado pelo objetivo de engordar bilheteria. Maffesoli fala de um trágico pós-moderno inspirado, confessadamente, em Nietzsche. Se a postura dramática procura uma solução possível e um futuro construído racionalmente por nossas escolhas, já no trágico a história é outra. Filosoficamente, o trágico se situa no pólo oposto ao do drama. Quando se fala no trágico da sociedade pós-moderna não se quer dizer que o dramático tenha desaparecido de todo. Talvez possamos falar de uma balança: ora se pende mais para um lado, ora para outro, mas ambos constituem a nossa natureza, que é *pulsional*, racional e cultural. “Nietzsche é como um par de óculos para mim”, revelou Maffesoli⁷⁸. O filósofo alemão lhe deixou, pelo menos, três legados: a suspeita em relação ao sujeito e ao indivíduo, o elemento não-racional, diferentemente do *irracional*, e a concepção trágica da existência. É aqui que ficamos. Quer saibamos ou não, afirmou nesse mesmo seminário Maffesoli, nosso modo de pensar é dramático, conforme o

⁷⁸ Seminário de Sociologia Compreensiva realizado em maio de 2006 na PUCRS em maio de 2006.

modelo de pensamento judaico-cristão. Para Maffesoli, o político também é dramático por ter a pretensão de querer chegar a algum resultado. O sociólogo francês vai mais longe, e encara a dialética e a idéia de tese, antítese e síntese como os instrumentos, por excelência, do *drama*. O cinema de Ruy Guerra e, mais especificamente *Estorvo*, (in)corporam o trágico da (ex)istência: um movimento para dentro (*in*) e para fora (*ex*), em constante reversibilidade. A vida é um jogo e a identidade, antes homogênea, agora é multifacetada.

Em *Estorvo*, considerando o fato de que o filme seja uma espécie de retrato do seu autor, esse imaginário pode situar-se em um aspecto *trágico* da existência, traduzida pelo *nomadismo cotidiano* do protagonista, interpretado por Jorge Perugorría. Com Nietzsche, ainda, Maffesoli descobre os aspectos vitalista e mágico do homem banal. Remetendo ao campo cinematográfico, poderíamos ver essa mesma percepção na obra de Ruy Guerra e, mais especificamente, em *Estorvo*. O protagonista é antes um anti-herói, um personagem desprovido de uma aura heróica e que parece mais um covarde do que um justiceiro. Antes foge do que enfrenta. Ou, se preferirmos, sua maneira de enfrentamento é a fuga, um paradoxo que mobiliza o protagonista do início ao fim do filme pelo fato de achar que alguém de fora o persegue quando, quem sabe, ele é perseguido por seus próprios fantasmas. “O cinema do homem imaginário contemporâneo já não fica isolado nas salas escuras” (MAFFESOLI, 2004, p.101). Uma das noções da pós-modernidade⁷⁹ é a do nomadismo, que Maffesoli chama de “pulsão à errância” e que se verifica com o protagonista de *Estorvo*. Parece não haver um sentido para ele viver, mas, apesar disso, ele vive, e de forma trágica. “Enquanto o drama, em seu sentido etimológico, evolui, estende-se para uma solução possível - coisa que encontramos no burguesismo moderno - a tragédia é *aporística*, ou seja, não procura, não espera soluções nem resoluções” (MAFFESOLI, 20001, p.28). O personagem parece necessitar de aventura e de prazeres efêmeros.

⁷⁹ Aqui, utilizamos a expressão “pós-modernidade”, e não contemporaneidade, para sermos fiéis ao pensamento de Maffesoli.



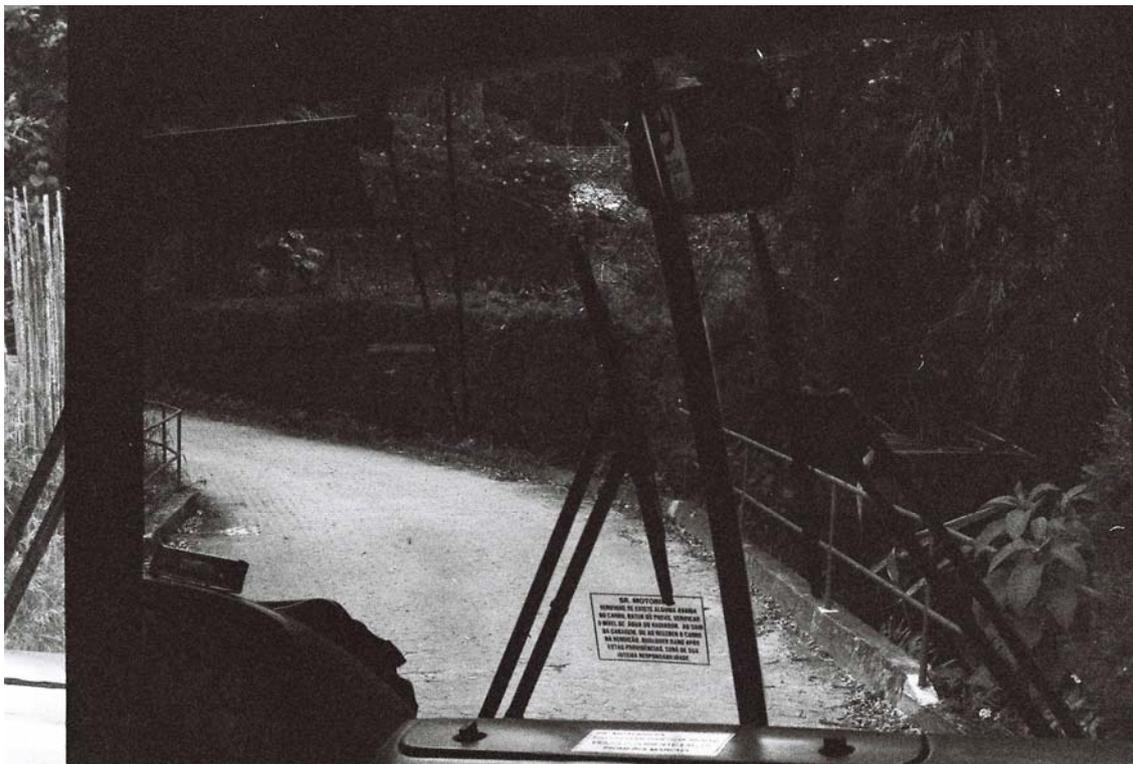
O sentido do olhar é “uma idéia derramada na terra”, conforme passagem de “Calabar, o elogio da traição”. Bárbara, uma das personagens da peça, escrita por Ruy Guerra e Chico Buarque, diz: “(...) Calabar não é um monte de sebo, não. Eu sei que Calabar deixou uma idéia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa Idea, colhe essa idéia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada, feito um mingau esquentando por dentro. A idéia é dessa gente. Os que não gostam da idéia, esses vão se coçar, vão fazer pouco dela, vão achar que é um bicho-de-pé. Depois essa idéia maldita vai começar a aperrear e aperrear o pensamento desses senhores, vai acordar esses senhores no meio da noite. Eles vão dizer: que porra de idéia é essa? Eles então vão querer matar a idéia a pau. Vão amarrar a idéia pelos pés e pelas mãos, vão pendurar a idéia num poste, vão querer partir a espinha dessa idéia. Mas nem adianta esquartejar a idéia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz” (2008, p.68).

Isso nos remete à outra noção de pós-modernidade, na concepção maffesoliana, que é a de *presenteísmo* - viver o paroxismo, aqui e agora. “O tempo se contrai no espaço. Em síntese, o que passa a predominar é realmente um *presente* que eu vivo com terceiros, num determinado lugar” (MAFFESOLI, 2004, p.27). Se, portanto, há uma valorização do “eu”, não no sentido individualista do pronome, mas como um “reconhecer-se no outro”, uma nova aura de autoria cinematográfica, que antes idolatrava o criador, entra em cena - a que considera, antes, a necessidade da *expressão*. Logo, se o artista tem vontade de expressar o que tem dentro de si é porque também tem vontade de compartilhar uma existência com os outros, nem que seja através do simbolismo de uma obra de arte. Daí a expressão que Maffesoli sempre repete (de autoria de Rimbaud): “O eu é o outro”. Precisamente este é o sentido que se postula de uma *sensibilidade autoral*. Não se quer rotular este ou aquele filme de pós-moderno,

mas sim que este ou aquele filme “pode” apresentar uma *sensibilidade* pós-moderna, como se postula no caso de Ruy Guerra e seu *Estorvo*. “A idéia contemporânea (para não dizer pós-moderna da autoria) não será mais, sem dúvida, a do século XIX ou XVI. Será uma idéia da autoria que não elimina de uma obra aquilo que contraria sua linha central, será uma idéia da autoria que não se preocupa mais com traçar o retrato de uma suposta unidade da obra. Será, mesmo assim, uma idéia de autoria” (COELHO, 1995, p. 157).

O autor volta ao palco, mas com outra aura, e ainda autor. Autoria, em primeiro lugar, não pode ser tomada como *conceito*, mas sim como *noção*. O motivo é que, inspirando-me em Michel Maffesoli, o *conceito* reduz e coage, ao passo que a *noção*, por ser aberta, liberta. Portanto, não se trata de conceituar autoria (no máximo defini-la), até porque não se enquadraria dentro de uma *noção* que sugiro de *sensibilidade autoral*. Com essa expressão quero dizer que só se poderá encontrar o autor como resultado de uma troca de sensibilidade entre, de um lado, um determinado - e não qualquer - receptor; de outro, um determinado - e não qualquer - cineasta. O cineasta que diz: “eu”. É o caso de Ruy Guerra. A exemplo de muitos diretores, principalmente os da geração da Nouvelle Vague francesa nos anos 50, Ruy Guerra começou na crítica cinematográfica, ao mesmo tempo em que escrevia contos e crônicas - o que explica sua ligação com a adaptação de obras literárias para o cinema - e ensaiava os primeiros passos como diretor de filmes em 8mm. Além disso, era ativista político, perfil que o levou a dirigir filmes na época do Cinema Novo, por volta dos anos 60, em plena década de fechamento no Brasil e do Golpe Militar, em 1964. Em Paris, de 1952 a 1954, passou pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris (IDHEC), onde se profissionalizou, trabalhando como assistente de câmera e de direção em vários projetos. Burilou a idéia de um cinema que traduz um cuidado doentio pela visualidade, seja no documentário, seja na ficção. Ruy Guerra procura gostar de si, e gostar de si significa, para ele, amadurecer um jeito de ser que combina desejo e sonho. Trabalhar com prazos, por exemplo, pode ser uma coisa boa, porque o anima. Porém, ele não tem a obrigação de cumpri-los, caso afete uma produção que mergulha no lamaçal de sentimentos com que se traduz uma existência ou, falando de uma maneira mais poética, e agora sob inspiração de Cremilda Medina, uma “arte de tecer o presente” (título, aliás, de um de seus livros mais afetuosos, no qual pede licença ao racionalismo para que aflore a sensibilidade, assim como uma produção autoral, seja no cinema ou em qualquer outra área do conhecimento). Em Ruy Guerra, o desejo é uma necessidade.

8.5 Entrevista: “A língua é uma raiz”⁸⁰



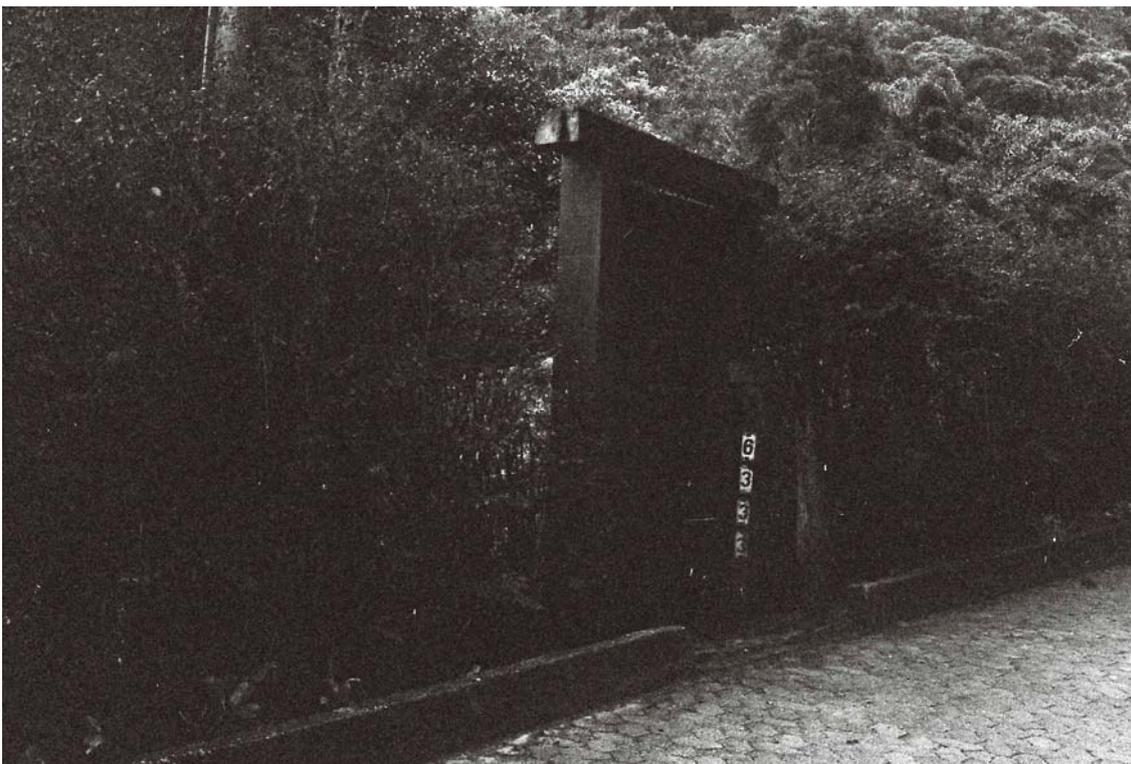
A viagem não começa, nem termina. O final dela é o início de outra, e assim sucessivamente. Dentro de um ônibus, esperando o momento da entrevista, é como se a entrevista, o ônibus e esse momento já estivessem *acontecendo*, apesar de o momento com ele ainda não ter *acontecido*.

Antes de escolher Ruy Guerra para expor a tese de uma autoria cinematográfica na pós-modernidade, a intenção era falar de outros três cineastas: Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e Julio Bressane. O motivo era o mesmo: todos eles, além de Ruy Guerra, participaram do Cinema Novo e ainda estão em atividade. Pretendia analisar, de forma *aberta* (e não analítica), o histórico de cada um: antes, durante e depois daquele período. No entanto, o trabalho, daquele jeito, começou a tomar uma proporção gigantesca, e me dei conta do seguinte: cada um desses cineastas daria uma tese por si só. Quer dizer: se eu tentasse juntá-los, eu não obteria um resultado compatível com a importância deles no cenário cinematográfico brasileiro. Portanto, tive de restringir minha escolha, e me perguntei: de que cineasta mais gosto? De que cineasta intuo uma autoria que se relaciona ao modo que eu próprio tenho de ver o cinema? Mas por que fazer esse tipo de relação? Eu não poderia escrever sobre algo distante do meu imaginário? Não no meu caso. É preciso haver identificação entre o pesquisador e seu

⁸⁰ As palavras ou expressões destacadas em negrito referem-se às questões sobre o cineasta Ruy Guerra sugeridas nesta tese e têm relação com os seguintes aspectos, de forma ampla: autorais, trágicos (em termos filosóficos), políticos e culturais.

“objeto” de pesquisa. Foi assim que elegi o nome de Ruy Guerra para a tese. Comecei, então, minha pesquisa focada só nele, e fui atrás de todo material possível a seu respeito. Ao mesmo tempo, pensava em entrevistá-lo. Achava que sem essa conversa meu trabalho ficaria incompleto. Só a entrevista faria com que eu o conhecesse melhor e ratificaria (ou não) a minha tese. Esta entrevista poderia ter sido feita já na metade do ano passado, mas nunca me considerei preparado para “enfrentá-lo”, e fui postergando o encontro. Por um lado foi bom, porque reforcei leituras, de um modo geral, mas, por outro, fiquei com receio de ser tarde demais.

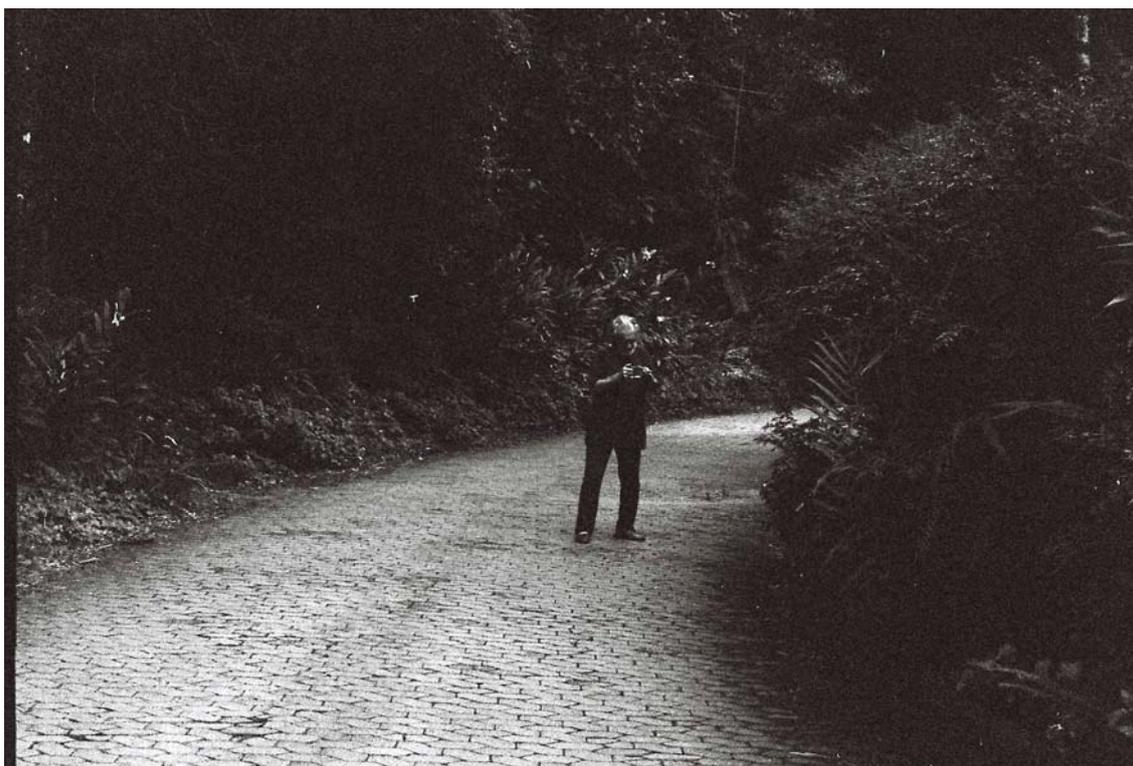
Felizmente, Ruy Guerra, depois de vários contatos, e após ter me decidido mesmo a entrevistá-lo, foi acessível - não sem dificuldade para mim - e a entrevista saiu. Aconteceu da seguinte forma. Tive o auxílio de colegas jornalistas e professores, mas, justiça seja feita, foi sua filha, Janaína Diniz Guerra, que encontrei através da jornalista Luciana Mazzotti, do Rio de Janeiro, que viabilizou o encontro. Primeiro enviei um e-mail para Luciana, que o repassou para Janaína. Ela, por sua vez, deu o e-mail de Ruy Guerra, que o cineasta acessa quinzenalmente, toda vez que vai ao Rio de Janeiro (capital) para a aula de cinema no Instituto Darcy Ribeiro. Fiquei esperando um retorno dele, que não veio. Só depois de perguntar para Janaína se ele lera o meu e-mail é que sua filha liberou seus telefones, o celular (que só pega no Rio de Janeiro) e o residencial, de Petrópolis, onde Ruy Guerra, até este momento, reside. Contatei-o às 21h de uma sexta-feira, após sua aula, e começamos, a partir daí, as tentativas de encaixar na agenda dele dia, hora e local para a entrevista. Primeiro, seria no Rio de Janeiro, em um sábado, porque ele aproveitaria sua ida à capital para resolver algumas coisas e ficaria lá por alguns dias. Porém, ele ficou doente, e fiquei de entrar em contato alguns dias depois, agora pelo telefone do Rocio (bairro no interior de Petrópolis), para marcar a entrevista, que, finalmente, ficou para a quarta-feira do dia 18 de março de 2009, em sua casa, escondida em meio à Mata Atlântica. É lá, em meio a livros empilhados em uma mesa, ouvindo o barulho das águas de um riacho que corre logo abaixo do morro, que Ruy Guerra, atualmente, trabalha. Trabalha onde gosta. Mas não se sente obrigado a continuar lá. Muitos alunos procuram se aproximar do mestre. Alguns, diz ele, estão se mudando para o Rocio. Porém, como é próprio de uma natureza errante, Ruy Guerra parece não ter um sentimento de eternidade neste lugar. É onde vive *agora*, mas, da mesma forma que Dionísio, seu lado humano pode se transformar em um deus com fortes tendências destruidoras, o que, no caso, seria um retorno eterno a uma nova forma de vida, mas sempre a mesma. A chuva cai, mas Ruy Guerra não se molha.



Um número. Ainda não é lá. É só uma indicação, um marco, um belvedere. A paisagem surgia logo abaixo desse ponto, e feita de uma pessoa misturada à neblina e à fumaça de um charuto. O gesto de acendê-lo foi o primeiro (e perceptível) gesto de outros que não tardariam a vir. Um charuto era a senha para a reflexão.

Foi lá, também, que conversamos por quatro horas seguidas, ininterruptamente, das 11h15 às 15h30. Ruy Guerra estava resfriado. Mesmo assim, discorreu, entre um charuto e outro, com entusiasmo e interesse sobre suas teorias. A primeira impressão que tive ao falar com ele ao telefone foi a de uma pessoa extremamente objetiva e atenta; mas parecia desconfiado. Reconheci, de imediato, seu sotaque português. Aos poucos, porém, no segundo e terceiro telefonemas já parecíamos um pouco mais familiarizados um com o outro, apesar de eu tratá-lo por “senhor”. Não poderia usar o “tu”, por parecer muito informal, e, também, porque, para os moradores de outras regiões do país, como Ruy Guerra, esse tipo de tratamento soar estranho, mesmo que também seja utilizado em outros estados ou cidades, como em Santos, conforme um ex-colega de redação do Jornal da USP dissera-me. E em Portugal, conforme assinalou o próprio Ruy Guerra. Só que, aqui, é mais marcado, principalmente se juntarmos o “tu” com o nosso sotaque típico do extremo sul, influenciado, também, pela cultura uruguaia e argentina, com as quais o Rio Grande do Sul faz divisa. Enfim, o “tu” tem de ser usado com critério, mesmo que seja para “desconjugá-lo”. E isso que Ruy Guerra

insistira, mais de uma vez, para que eu o tratasse de “tu”. O que só aconteceu depois de nos sentarmos um na frente do outro e começarmos, distraidamente, a entrevista. Falo “distraidamente” porque, primeiro entreguei-lhe, de presente, uma caixa com vários dvd’s dos curtas-metragens dirigidos por três cineastas gaúchos da Casa de Cinema de Porto Alegre: Carlos Gerbase (do qual lembrava por ter participado com ele de um júri em um Festival de Cinema de Gramado), Ana Luísa Azevedo e Jorge Furtado, outra referência no Sul.



Um sonho real. Como dimensionar no tempo e no espaço, duas situações caras ao nosso entrevistado, o momento vivido. O presente é sempre fugaz. Quando tentamos entendê-lo ou assimilá-lo, nos escapa para o futuro e se transforma, nesta fuga, em passado. Somos, portanto, a simultaneidade de tempos históricos: um presente que é. Um passado que foi. Um futuro que será.

Para chegar lá, foi uma pequena epopéia. Começou com saída às 6h15 de Porto Alegre, no vôo JJ 3196, da TAM, para o Rio de Janeiro. Do Galeão, ônibus para a Novo Rio. Da rodoviária, outro ônibus, às 9h, para Petrópolis. Já em Petrópolis, mais um ônibus até quase o pico de um morro no Rocio, uma espécie de bairro do município, bem afastado (cerca de 40 minutos) do centro da cidade. A referência na estrada era apenas o número de um restaurante, que, naquela altura, estava fechado e que não exibia qualquer placa indicando que se tratasse de um. Mas, para minha surpresa, ao descer do ônibus, olhei um pouco para baixo e, de repente, me deparo com ele: Ruy Guerra em

peessoa, com o ar tranqüilo, de quem já viu muito na vida, acendendo um de seus charutos. Logo me chamou a atenção um grande colar que ele usava ao pescoço e sua longa cabeleira branca, o que, em meio à neblina e à umidade do ar da floresta, dava-lhe o ar de um homem ao mesmo tempo sábio e misterioso. Um xamã. Parecia que, mesmo se caísse um temporal naquele exato instante, Ruy Guerra faria exatamente o que estava fazendo quando nos encontramos: acenderia um charuto. E minha hipótese logo se confirmou mais tarde, ao deixá-lo. Depois da entrevista, o próximo ônibus de volta à rodoviária de Petrópolis só passaria pela casa dele às 16h40. A entrevista terminara um pouco depois das 15h30: tempo suficiente para que brindássemos - cansados - nosso encontro. Foi com um vinho tinto, de procedência espanhola, se não estou enganado. Enquanto isso, Luciene, uma senhora que o ajuda na limpeza da casa, arrumava a grande lareira. Durante essa conversa, Ruy Guerra quis saber da minha tese. E veio a chuva.



Ruy Guerra e o charuto da paz, que só faz aumentar a nebulosidade na Mata Atlântica. Não dá para imaginá-lo com um cigarro. O charuto é que se integra ao seu ser e cria uma atmosfera ao mesmo tempo política e poética. Um cigarro, nas mãos dele, seria um objeto opaco, comum, a-poético e frio.

Fiquei preocupado, porque esquecera completamente meu guarda-chuva em casa, e eu não podia perder aquele ônibus. Teria de ir para estrada e esperá-lo, mesmo

que me molhasse. Não que fosse o último até a cidade, mas é que o próximo passaria pelo menos uma hora mais tarde e poderia comprometer o meu horário de volta a Porto Alegre, pois resolvi regressar naquele mesmo dia. Minha viagem ao Rio de Janeiro teve um único objetivo: entrevistar Ruy Guerra. Luciene e Ruy, porém, disseram-me que esperasse até ouvirmos o motor do ônibus descendo o morro para, só então, sairmos. E foi o que aconteceu: quando o ônibus vinha descendo, resolvemos (Ruy e eu) ir para a estrada, que, felizmente, tinha calçamento, e esperar o ônibus, que, alguns minutos depois apareceu. Quando me dei conta, a chuva, ao sairmos da casa de Ruy, estava parando, e nem chegou a nos molhar, nem de leve. Aquilo parecera um milagre. Vi nessa instantânea - pelo menos na minha imaginação - interrupção da chuva um dedo do xamã do Rocío. Nem a fome interrompera a nossa conversa, que atravessou o meio-dia. Ao regressar de Petrópolis para o Rio de Janeiro, o único problema foi o engarrafamento, provavelmente por causa da chuva, na Linha Vermelha, que tive de atravessar quatro vezes. A primeira, da Roviária ao Galeão; a segunda, do Galeão em direção a Petrópolis; a terceira, de Petrópolis à rodoviária e a quarta, da rodoviária até o aeroporto. Ainda sob o impacto da entrevista e da conversa que gravei, em quatro fitas K-7, de 60 minutos cada, esqueci das manchetes de assassinatos e de violência no Rio. Afinal de contas, entrevistara Ruy Guerra e chegara em casa, finalmente, à 1 hora da madrugada de quinta-feira, dia 19, aliviado. Tudo transcorrerá bem. E a entrevista, depois disso tudo, é a que segue:

EPB - Glauber Rocha afirmava que era possível, através do cinema, criar um modelo político novo. O senhor, nos anos 1960, também acreditava nisso? Em outros termos: o senhor acha que, hoje em dia, é possível, como queria Glauber Rocha, conscientizar politicamente um povo pela arte por ser a “função social” do cinema?

*RG – Surtos literários, por exemplo, sempre foram mais fáceis quando havia uma repressão visível dentro da história. Por outro lado, isso pode levar a um pensamento extremamente delicado e perigoso: então, uma ditadura é boa. Nada disso: a arte, em geral, não precisa desse tipo de **repressão** para se manifestar. A repressão **coíbe o aparecimento** das manifestações artísticas. O processo repressivo é **castrador**. Este é o primeiro aspecto. Segundo, e esta é uma questão que precisa ser discutida: quem precisa criar precisa fazê-lo **contra** alguma coisa? A sociedade de hoje é tão reprimida quanto era naquele tempo, não internamente como **mecanismo político***

nacional, mas por mecanismos políticos gerais da vida, do mundo moderno e pela configuração da sociedade. Eu acho que se nós pensarmos com certa objetividade - na medida em que isso for possível -, os parâmetros gerais são parecidos em termos de violência. A sociedade hoje é mais **inquieta, inquietante**. É mais destruída e mais perigosa do que até naquele momento da ditadura militar, por causa, hoje, do **sentimento de impotência** em lutar contra o sistema de repressão. Naquela época, a repressão estava próxima. O ditador estava na esquina. Agora, está no nevoeiro da distância. O mundo moderno, hoje, é extremamente perigoso, e não vemos, no processo civilizatório, respostas à **caminhada para o abismo**.

EPB – E que sentimento o senhor tinha em relação ao tempo: antes e depois?

RG – Existe uma coisa que é curiosa e na qual as pessoas prestam pouca atenção. Fala-se sempre do Cinema Novo contra a ditadura, mas ele **floresce** no período de Juscelino [Kubitschek], em um momento de extrema liberalidade. A imagem que nós tínhamos do Brasil, na época do Juscelino, era a de um país alegre e feliz: tinha-se orgulho de ser brasileiro. Havia uma euforia. Não é que a situação fosse essa maravilha, mas a relação que o indivíduo tinha com o país era algo gratificante e prazeroso. E é nesse momento que o Cinema Novo cresce. Não por causa do Golpe de Estado. Alguns filmes até surgem com ele; mas, no início do Cinema Novo, foram gerados, forjados e feitos antes do “golpe”. Os três filmes considerados marcos do Cinema Novo, Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber [Rocha], Vidas secas, do Nelson [Pereira dos Santos], e o meu Os fuzis, os três aparecem no momento do golpe de Estado, mas foram produzidos antes. É um processo de vários anos. O Cinema Novo não lutou contra a ditadura. A ditadura é que veio para **esmagar** o Cinema Novo. O Cinema Novo lutou por um país diferente em relação a certas coisas, num momento de abertura criativa para a **expressão cinematográfica**. Essa idéia de que o Cinema Novo lutou contra a ditadura é toda falsa. Queríamos mostrar que o Brasil não era só o país do Carnaval, das mulatas, do samba e do futebol. O país tinha (e tem) mais coisas. Era preciso **tomar consciência** das suas mazelas para o Brasil acontecer como país. Existe miséria, existem guetos culturais, existem coisas que precisam mudar neste país. Depois, em 1968, o Cinema Novo acaba, por causa dos mecanismos de repressão da ditadura, e não por falta de **imaginação**. O inimigo principal tinha de ser sufocado.

EPB – Por que o Cinema Novo incomodava tanto o Estado? *Os cafajestes* não era (ou era?) um filme político, naquele sentido de contestação tradicional da política, típica do sindicalismo, por exemplo.

RG – *Mas é um filme que trata dos valores morais e da dissolução desses valores na família. A tradicional família mineira, por exemplo, se junta e impede que a Norma Bengell⁸¹ faça um filme em Minas Gerais. A maconha, por exemplo, só existia nos guetos (Belfort Roxo); ainda não tinha entrado na “sociedade”, a zona sul (da elite carioca). Outra ousadia foi a idéia do nu da Norma Bengell. Estava clara. Foi um take único. Uma tomada única. Estava marcada até o fim do chassi. Assim como foi filmado foi exibido. Muitos se recusam a considerá-lo o primeiro filme do Cinema Novo, aliás, porque é urbano e é feito por um estrangeiro.*



A subexposição da foto revela mais do que esconde. É o universo de um cineasta, dentro de seu ninho. Uma única alma inspirada pelo masculino e o feminino, o *animus* e a *anima*.

EPB – E o senhor se sente assim, um estrangeiro no Brasil? Até que ponto isso interfere no seu trabalho?

RG – *O fato de eu não ser brasileiro esteve sempre presente em mim, mas não interfere no meu trabalho. Não me sinto com nacionalidade. Primeiro, por ter nascido*

⁸¹ A atriz protagonizou a cena mais comentada do filme, até hoje, que é a do nu (frontal), enquanto os “cafajestes” a perturbam de carro, na praia.

*em uma colônia de Portugal. Só conheci Portugal quando já era adulto. Politicamente, por causa da ditadura do Salazar, tinha ódio de Portugal, mas não do país. Nasci português de segunda classe: oficialmente de segunda classe. Quem nascia nas colônias não era português de primeira classe. Era oficial. Era uma **discriminação** violenta, porque tinham medo que as colônias pudessem adquirir independência. É quase como um estatuto de naturalização. Por isso, nunca tive uma nacionalidade, e estou habituado a lidar com isso. Vim para o Brasil por causa da língua. A palavra é, para mim, uma coisa muito forte. Não dá para ficar fora do **idioma**. Tive propostas de ficar na França, e teria sido uma vida mais fácil, mas **a língua é uma cultura, uma raiz**. Não posso ficar em um país como a França cujo idioma não tem aumentativo e diminutivo. Nem inglês, nem espanhol, nem alemão. É todo um comportamento cultural. Como viver em um país que tem “uma grande mulher” ou “uma mulher grande”? Limita o teu **universo** todo. A França tem uma grande cultura, mas vê o mundo com régua e compasso. São cartesianos puros. Eu não vejo assim. Outro dia eu estava em São Paulo e, de repente, vi uma coisa linda: uma moça se volta para o Cara e, no aumentativo, acrescenta um diminutivo: “Ó, meu benzãozinho”. Essa coisa de ir para o aumentativo, depois voltar para o diminutivo, mas sem perder o aumentativo... É fantástico! A língua expressa a tua **afetividade**, a tua crítica, o teu rancor, a tua mágoa, a tua ironia. E eu falava francês perfeitamente: sonhava e escrevia poemas em francês. A língua não era um obstáculo para mim. O francês é muito próximo da estrutura gramatical portuguesa, mas é uma questão de cultura. Eu nasci em Moçambique, nos trópicos, embora, onde nasci, seja uma região de savana. Mas sou um cara da floresta. Eu não poderia viver em um país europeu, com neblina e sol branco, que não tem o exagero do sol tropical. Esses valores que você traz da infância são muito fortes. É difícil não tê-los dentro de você. A África, no que tem de trópico, nunca deixou de estar presente em mim.*

EPB – Daria para dizer, então, que a luta colonial de Moçambique marcou o seu imaginário?

RG – *O que marcou mais o meu imaginário foi o que partiu de uma **linha** da afetividade, porque, quando eu nasci, meus pais, naquela época dos anos 1930, arrumaram uma babá para mim. Nasci olhando para aquela babá negra, que morreu há pouco tempo (trabalhava na casa da minha irmã) e ficou sempre na família. Eu a via mais do que a minha mãe, quase. Não vou chegar a esse exagero, mas a via tanto*

quanto a minha mãe. Eu não podia aceitar a discriminação racial se tive uma mãe negra, que me dava banho e me ensinou a falar. Comecei a me voltar contra a discriminação racial. Um dia escrevi um conto, Negra Rosa (o nome da babá), que falava dela com afetividade. Provocou um escândalo: como considerar uma negra como sua mãe em uma sociedade racial? Foi por causa dessa questão racial que eu comecei a tomar mais consciência da ditadura em seus aspectos políticos. Com 15, 16 anos de idade eu já era figurinha conhecida, porque era uma sociedade pequena, mas havia repressão. Isso fazia com que eu tomasse consciência dos problemas políticos. Se você não se submete ao regime acaba extremizando seus comportamentos e a coisa vai se complicando.

EPB – O senhor pensa na linguagem ou na visualidade de um filme para criá-lo?

RG – É difícil separar uma coisa da outra. Para mim, a palavra é **visual**. Ela tem uma cara, tem um som. Ao escrever um roteiro de cinema, trabalho literariamente o texto para procurar o **sentimento**, o **olhar**, a intenção daquele homem, e isso passa pela palavra. Enquanto eu não conseguir escrever essa frasezinha, não vou para adiante. Até vou adiante, mas volto atrás porque não consegui ir adiante. A palavra é a **justeza** do teu olhar. Se você não tiver uma palavra certa não estou olhando direito. Não posso olhar sem a palavra certa. Não é que meus roteiros sejam maravilhosamente bem escritos, até porque limpo essas coisas literárias, porque não quero um roteiro literário. Não é bom, inclusive, para a equipe. É bom ter uma coisa sucinta e clara, mas, para mim, é necessário passar por aquele processo para eu poder pensar a minha **imagem**. Eu penso a minha imagem através da palavra. A palavra é a imagem da própria imagem. A imagem virtual, para mim, se espelha na palavra. Se eu não tiver a palavra não tenho a imagem. Acontece em tudo, inclusive no poema e no teatro. Quando a imagem está em você, dá até para percebê-la, mas, enquanto você não a explica, na realidade não a vê. É como **materializar** [o sonho]. Você pode percebê-la [a imagem], senti-la, mas enquanto não trazer para o nível do consciente, da palavra, é difícil guardar esse sentimento ou essa idéia. Nessa fase de transição, a única coisa que segura a imagem é a palavra. Tu não seguras a tua imagem como imagem. Podes tê-la como mecanismo de consciência, mas, sem a palavra, ela [a imagem] se perde.

EPB – Em um de seus filmes de que gosto muito, *Estorvo*, o personagem principal, o Eu, que não tem nome próprio, praticamente não fala (ou se fala, é muito pouco). O interessante, a meu ver, é que, apesar de não haver a palavra ali, é muito contundente o que ele pensa, através de uma palavra (ainda a palavra) transversal, que é a do senhor, a *voz-off* do filme. Esse filme, aproveitando a deixa, é análogo à pós-modernidade. O Eu parece não tomar um rumo seguro e não ter uma identidade própria. “Pulsão à errância”, como diria Maffesoli.

RG – *É, é. Você podia encontrar esse personagem em algumas sociedades traumatizadas pelo pós-guerra, mas não teria as características de personagens como em Cinzas e diamantes*⁸². *Aqui, não. Reporta-se à afetividade familiar, a um universo difuso, que não parece muito traumático, pelo contrário: há uma casa muito bonita, um sítio, que só empobreceu pelo processo de decomposição da sociedade. Quer dizer, é a degradação da sociedade e dos valores da Família que resulta nesse ser, apesar de ter nascido em berço do ouro. É um complexo de situações que o desajusta socialmente, porque não soube se corromper a ponto de saber viver dentro da “m.” que o mundo se tornou. Continua um ser desprotegido que pega as doenças daquela sociedade. Em outra época, um cara como esse é típico de um trauma de guerra. São almas penadas. Esse tipo de pessoa não tem nada a perder na vida. A coragem é feita sempre de um pensamento de inconsciência ou do desejo de autodestruição. Sobrevivem ao desejo suicida. O ato de heroísmo, assim, é um ato de desajuste total.*

EPB – **É como ter coragem de fazer cinema no Brasil?**

RG – *Não, é por necessidade de expressão. Vou dar um exemplo. O [chanceler] Celso Amorim começou comigo fazendo cinema (assistente em Os cafajestes). Depois fez o Itamaraty, porque achava o cinema muito difícil. Quer dizer: só fica no cinema quem tem necessidade do cinema e precisa se expressar através do cinema, a não ser que se faça disso um meio de vida. Nesse caso, porém, não são cineastas. A palavra que melhor expressa isso vem do inglês: film-maker (“fazedor” de filmes). Um filme não quer dizer que seja cinema. Fazer filme é mais fácil do que fazer cinema. Cinema é uma necessidade à parte do filme. Um filme pode não ter cinema. Os que fazem cinema são poucos. Os que fazem filmes são muitos. Um Bergman faz cinema. Um Roger Coorman faz filmes. Fez 40 filmes, mas ninguém sabe o nome de nenhum deles. Não*

⁸² Filme do polonês Andrzej Wajda que encerra a trilogia - também formada por *Geração*, de 1955, e *Kanal*, de 1957 - sobre a Segunda Guerra mundial e que foi lançado em 1958.

*disse nada. Não fez nada de importante. Com o [Edgar Allan] Poe, mostrou o que o horror tem de apelativo. Quem gosta de cinema e precisa dele para se expressar, não é corajoso, nem inconsciente: é uma necessidade, e essa necessidade a torna a **pessoa que ela é**. A figura que simboliza isso, e que é a mais **trágica**, é o vampiro. O vampiro não é uma figura má por chupar sangue. Isso é uma necessidade dele, e não sobrevive sem isso. Se você pudesse abandonar o cinema, você o abandonaria, porque é muito duro. Mas dá para fazer cinema no Brasil, apesar de, no meu caso, por exemplo, ter ficado cinco ou seis anos sem fazer um filme. É duro.*

EPB – Por quê?

***RG** – Eu até poderia ter feito algum filme nesse período de cinco ou seis anos, mas não faço. Podia ser **por encomenda** ou até por iniciativa própria (algum filme que dê **resposta ao mercado**). Mas não faço, porque eu não me **expressaria** e não me **reconheceria** nesses filmes. Não vejo por que perder meu tempo nisso. Prefiro ficar sem fazer nada, ir para a praia: lá, pelo menos, alguém pagaria um chope para mim. Não faço filme para ganhar dinheiro. Se vier dinheiro, ótimo... Mas não faço. Se for para fazer um filme só, um filme só, de que você não gosta e isso for contra a sua **maneira de ver**, mas que o deixasse rico, mesmo assim eu não faria esse “um filme só”. Cinema, para mim, é uma coisa de **expressão própria** que não se vende e não se negocia, porque, se vender isso, não estaria vendendo um filme, estaria **vendendo a mim mesmo**. Todos os filmes que fiz, o melhor ou o pior, têm a **minha marca**. Não há nenhum filme do qual eu me envergonhe. Mas é difícil dizer de qual eu gostei mais. Quando você está muito próximo do filme você não o vê. Se alguém me perguntar se gostei de algum dos meus filmes, eu diria: me pergunta daqui a dez ou quinze anos. Só quando você o vê depois de esquecê-lo é que o vê mesmo. Isso aconteceu com Os cafajestes. Eu já o tinha esquecido tanto que, certa vez, vi um cara pegar o rosto de uma mulher assobiando junto. Achei lindo! Mas eu tinha feito aquilo, aquela cena, n’Os cafajestes! Nem disso me lembrei. Reencontrei uma cena que eu mesmo tinha feito trinta anos atrás e não a relacionei com meu filme. Eu estava me auto-elogiando **elogiando o Outro**. Você começa a encontrar valores que você passa a admirar. “Gostei do cara que eu era quando fiz isso.” Admira o que perdeu. Claro, vê muita coisa errada... Mas vê coisas que te fazem feliz de tê-las feito.*

EPB – Com outro filme da sua obra, *Estorvo*, também aconteceu o mesmo?

RG – *Olívia Hime fez um disco chamado Palavras de Guerra*⁸³. Ela pegou músicas minhas entre as quais tinha vontade de cantar; fez um disco, um show e o vídeo desse show. Em uma entrevista que dei sobre aquela homenagem, fizeram uma pergunta similar, que cabe neste caso. E eu respondi: não é que a gente, quando olha para trás, diga assim: você tem uma obra. Não, você não tem uma obra. Eu faço as coisas **passo a passo**. Pode ser que depois, olhando para trás, isso constitua uma obra, mas também pode não constituir uma obra, e isso não tem a menor importância. O que interessa são os **teus passos**. Pode ser que de alguma dessas coisas você já tenha se distanciado bastante delas e sinta que não sejam mais tuas, porque já caminhou bastante em uma trilha e se afastou daquilo. O trauma é quando você nega esse caminho. Mas isso nunca me aconteceu. Eu não me importaria, de tudo o que fiz, de percorrer novamente aquela trilha. Nunca fiz qualquer filme que eu não quisesse fazer. Eu deixei de fazer muitos filmes que eu queria fazer, mas nunca fiz um filme que eu não quisesse fazer. Claro que não era o filme que eu queria fazer naquele momento. O filme que eu queria fazer agora era este, não posso. Mas tem este, que também tenho vontade de fazer; então faço, mas preferia fazer aquele. Mas tem aquele que você não queria fazer... Não faço. Prefiro não fazer nada. Não faço filme que nunca tivesse **vontade de fazer**.

EPB – **...existe, então, o sentimento de que o filme poderia ter sido melhor?**

RG – *Eu não podia ter feito melhor: você sempre faz o que você pode fazer. E tem que se conformar com isso. Ah, se fosse... Se fosse... Mas não é. Você trabalha historicamente. Você é o que é em **cada momento**. E em cada momento você faz o que pode fazer de melhor em cada momento. Ah, eu podia... Não podia! Porque se pudesse tinha feito, entende? Você fez o que podia com todas as suas forças. Se o filme é bom e constitui uma obra, ótimo! Se isso não constitui uma obra, constitui uma coisa importante para mim que é o **caminho de vida**. E é assim que eu enxergo meu trabalho. Dentro dessa vida eu preciso, simplesmente, me olhar e **me respeitar** nesta vida. É olhar para trás e dizer: não nego nenhum dos meus passos. Não cometi assassinato, nem perjúrio no meio do caminho como **artista** na minha vida. Fui coerente com aquilo que procurei fazer; dentro das minhas possibilidades. Depois, se é bom, se é ruim, se ficou, se apagou, se vai ser descoberto e se vai ser esquecido... Não é nisso que eu*

⁸³ Lançado em fevereiro de 2007, pelo selo Biscoito Fino.

penso. Eu penso em fazer aquilo que eu tenho necessidade de fazer e que acho importante ser feito. Muitas vezes, sou inábil. Hoje, seria capaz de, com experiência de vida e estrada, dosar melhor as coisas e ter feito algum filme que deixei de fazer, porque não me sentia seguro de passar por cima daquele alçapão. Se você não sabe o tamanho do fosso você não quer cair nele. Talvez eu tenha sido covarde em determinado momento. Hoje, talvez mais seguro das minhas capacidades, posso me arriscar em certas coisas.

EPB – Nesse nível de experiência que o senhor alcançou, como é sua relação com os produtores? Tenho aqui, inclusive, uma declaração sua para a revista Porto & Vírgula, de setembro de 1997, segundo a qual o senhor teria lamentado ter “assumido a angústia dos produtores” que reclamaram da longa duração de *Quarup* e que resultou, finalmente, no corte de várias cenas do filme, muito premiado, aliás.

*RG – Todos os meus amigos e todas as pessoas que me conhecem dizem que sou muito radical, obstinado e intransigente. No caso de Quarup, o combinado era fazer um filme de três horas de duração. Ele foi escrito para ter três horas. No meio da filmagem, os produtores começaram a pedir que eu encurtasse o filme, e eu, como era a primeira vez que eles produziam, ou seja, não eram produtores tarimbados, me senti um pouco responsável. Deixei de filmar certas coisas e tirei outras que tinha filmado, e acabou em um filme de duas horas. O resultado disso, quando vi mais tarde, era não um galope, mas uma cavalgada: não se entende nada. Porque o filme tinha três partes, bem marcadas: Pernambuco, Xingu e Guerrilha (na volta a Pernambuco). Na segunda parte não dava para mexer e a terceira era o arremate. Por isso, tive que sacrificar a primeira parte, mas ela ficou muito acelerada, e as informações para dar consistência ao personagem se perderam. O filme até foi bem recebido pelo público, com mais de 1 milhão de espectadores no Brasil (até não foi um fracasso), mas ficou **menos comercial** por causa disso. Se ele tivesse mais meia hora, certamente teríamos mais público ainda. Me arrependi porque a única **concessão** que fiz aos produtores foi contra eles mesmos. Na realidade, como diretor, eu teria de ter dito não: o combinado foi isso. Depois, passado um ano, me pediram para remontar e fazer uma minissérie com o material que eu tinha filmado. Agora, não quero.*

EPB – Quer dizer, nenhum produtor de *blockbuster*, apesar desses percalços, chamaria um Ruy Guerra para fazer sucesso de bilheteria?

RG – *Não. Eu procuro ter uma relação muito aberta, direta e franca com os produtores. Quando fiz Estorvo, com Bruno Stroppiana, brincávamos, antes de começar o filme, que ia estrear em um bar, na periferia do Rio de Janeiro, chamado Cascadura, porque ninguém ia vê-lo. Paradoxalmente, já fiz filmes grandes, de sucesso comercial, como o próprio Quarup. Ópera do malandro foi um sucesso e passou só em 50% das salas no Brasil. Os cafajestes alcançou recordes de bilheteria, naquela época. Meus filmes não são malditos a priori. Agora, há certos filmes, como o que eu estou escrevendo agora, que só vai ter pré-estréia e, depois, uns gatos-pingados para vê-lo, mas é o filme que eu quero fazer. Então, podem me perguntar se, para mim, cinema é uma coisa elitista e pessoal. Não. É que eu tenho um valor diferente daquele no qual se diz que é baseado o cinema. O cinema é medido pelo público. Mas é mentira. Não é medido pelo público. Por exemplo: 2 filhos de Francisco teve 3 milhões de espectadores. Não é: são 3 milhões de pessoas que pagaram o ingresso. O ingresso é que interessa. O que o filme contribui para essas pessoas, não interessa. Já eu, se tiver 100 mil espectadores e destes 50 mil saem pensando no filme... 50 mil! Tenta contar até 50 mil para ver quanto tempo leva! É uma multidão! Acho uma maravilha! Mas tem uma coisa: meus filmes não são vistos por 100 mil, e sim por milhões de pessoas, porque são exibidos, regularmente, nos mais diferentes países: 20 pessoas aqui, 30 ali. Meus filmes perduram. O valor deles é a sua permanência, do Japão a Paris, passando pela Noruega, por Moçambique ou pela Bulgária. Se somarmos tudo isso...*

EPB – Em 2006, no catálogo do Banco do Brasil intitulado “Ruy Guerra, filmar e viver”, um dos artigos, assinado por Luciana Mazzotti, destacou que o senhor tinha três projetos de “longas”, um roteiro encomendado para cinema e uma adaptação teatral, baseada em Dom Quixote. O senhor podia atualizar essas informações?

RG - *Dom Quixote eu fiz. Não só foi feita essa adaptação como também encenada: “Dom Quixote de lugar nenhum”, com Edson Celulari. Quanto aos projetos de “longas” devem ser dois que estou escrevendo. O terceiro, não sei. Um é o que estou escrevendo, mas resolvi escrever sob a forma de romance. É uma história muito abstrata e muito particular para ser escrita em roteiro direto. A história tem muitas potencialidades cinematográficas e seu fosse escrever diretamente sob a forma de*

*roteiro eu iria me perder e me voltaria para o esquema da **linguagem** cinematográfica. A história iria sofrer, por isso resolvi escrever, primeiro, um romance. Já escrevi umas 40 páginas. Depois, vou adaptá-lo para escrevê-lo sob a **forma de roteiro**. É uma experiência nova. Sempre quis fazer isso, mas não tinha **tempo**. Na realidade, sempre quis mais escrever do que ser cineasta. Então, agora, resolvi que é tempo de começar a **escrever**. A outra história que vou fazer se chama Palavras queimadas. É outro filme sob a forma de novela, sem aquela coisa do script cinematográfico. A história tem uma particularidade muito grande sobre a questão do tempo, que me interessa muito, porque tem uma potencialidade cinematográfica quase infinita. É uma situação real. Não dá para escrever como roteiro porque não há história, ainda. Os personagens ainda não contaram o que aconteceu. Depois disso espero ter condições de escrever o roteiro e reescrever a novela. É um vai-e-vem entre **literatura e cinema**, mas tenho pouco tempo para isso.*

EPB – O senhor podia dar detalhes? Qual é o prazo?

*RG – É uma casa e três personagens. Trata-se de um **filme muito barato** e, por ser muito barato, é um filme que é para ser inaugurado em Tombutu (?). Um jovem quer fazê-lo e sabe perfeitamente o que o espera. Acho prazo uma coisa boa, apesar da pressão. Por outro lado, é bom, mesmo que atrapalhe o meu **processo de criação**. Tenho muito pouco tempo, porque tenho que entregar o roteiro até maio, e não cheguei à metade do romance. E não consigo escrever sem me preocupar com a escrita. Já escrevi, rapidamente, em uma semana, 30% da história, mas depois achei tão ruim o que tinha escrito que perdi mais três semanas para dar uma **forma literária ao texto**. Pelo menos, **o tom e o estilo da linguagem**, já tenho. Está complicado. É aquela coisa... Se eu não entregar em maio, fica para o ano que vem, mas o projeto segue outro caminho. Não sei. Tudo tem o seu tempo. Eu gosto desses prazos, mas não quer dizer que irei cumpri-los, apesar de ser obediente a eles e bastante disciplinado, mas... Há coisas que saem erradas. Também ganhei um edital para roteiro e tenho que entregar todo o projeto até dezembro. Chama-se O tempo à faca. É a história de uma vingança. Esse O tempo à faca é uma história que me contaram e que tem um incidentzinho muito interessante. O Palavras queimadas é uma situação que me contaram, em Cuba, e que foi evoluindo, evoluindo na minha cabeça até que eu resolvi, finalmente, escrever. E, ainda, o ator gaúcho Marco Breda propôs a **adaptação** de “Os tambores silenciosos”, de Josué Guimarães. Sugeri o nome do Furtado [Jorge], mas não deu certo. Então, fiz*

uma primeira adaptação, muito rudimentar do livro, só para ter um roteiro e poder captar. Então, são estes três projetos: Josué Guimarães, O tempo à faca e Palavras queimadas. Agora, em meio a tudo isso, tenho de ir à Bahia, 45 anos depois de Os fuzis, para um documentário sobre Ricardo Aronovich. E ele vem aí para nos revermos. E o tempo está curto para fazer isso.

EPB – E o trabalho de parceria? Vinha lendo no avião “Calabar”, seu e do Chico Buarque, e me perguntei: como é a criação de dois artistas autorais que se juntam para fazer um livro?

*RG - Só dá para fazer isso com **grandes amigos**. A parceria com “Calabar” foi assim. Eu conheci o Chico antes de ele ser famoso: éramos muito amigos. Um dia, propuseram ao Chico que fizesse a versão do “homem da mancha” (sic). O Chico disse: “Só se for com o Ruy”. Rangel [Flávio] topou. A gente fez, e depois, em vez de escrevermos uma versão, que era a do Jacques Brel, resolvemos fazer a nossa. Era uma maneira de concretizar a **amizade no trabalho**. Eu ia para a casa do Chico e a Marieta [Severo] nos via sentados, escrevendo à máquina. Até que um dia, dissemos para ela: “Marieta, a peça esta pronta. Com as músicas e tudo”. Ela não acreditou, porque nos via rindo e achava que estávamos brincando. Era uma brincadeira, mas uma brincadeira que levávamos a sério. Com Gabriel García Márquez foi o inverso. Quando acabou a apresentação de uma peça, ele disse: “Você fez um filme de um livro meu antes de eu ter escrito”. Respondi que, quando fiz Os deuses e os mortos, não tinha lido o livro dele. E eu acho que o “afogado” do Gabo lembrava meu filme Sweet hunters, e ele não. Então, resolvemos fazer um filme nosso que tivesse alguma coisa a ver um com o outro, e anunciamos um filme para a France Presse. Levamos dez anos para decidir qual era esse filme, porque, quando nos encontrávamos, só queríamos beber, almoçar e conversar. Era um prazer enorme passarmos o dia juntos, mas nada do filme. Depois, acabei adaptando vários. Eu tive até que reescrever Palavras queimadas porque a história estava muito “garciamarqueana”. É por causa da afinidade.*

EPB – Alguma influência?

*RG – As **grandes influências** são aquelas que não são detectadas em você. Tenho influências, claro, mas há dois **tipos de cineastas**: um é aquele cujos filmes você **sente** que poderia ter feito daquele mesmo jeito. E há outros cineastas cujos filmes você*

vê e acha que nunca poderia ter **feito** daquele jeito, mesmo gostando do que ele fez. Você é um pouco a **mistura** dessas coisas. E, ainda, com aquelas coisas que você lê, principalmente sobre o tempo. É uma maneira de olhar. As **formas de narrativa** precisam de uma estrutura e eu as estruturo a partir de certos **conceitos de espaço e de tempo**. O tempo é uma coisa que você trabalha na narrativa. Um filósofo francês, Paul Ricouer, diz uma coisa que é quase um axioma, que você acha que sabia, mas não, e tomar consciência disso é importante: “Não existe narrativa sem tempo. Mas não existe tempo sem narrativa”. Quer dizer, não existe tempo se ele não for contado. As minhas **narrativas contam** o tempo. O tempo, para mim, é um grande personagem na temporalidade da narrativa. Por isso eu gosto - e cito como exemplo - do que estou escrevendo, a história de um cara que era casado nas Ilhas Canárias, na Espanha, e que depois arrumou uma amante em Cuba. O detalhe é que ele construiu uma mesma casa ou uma casa igual em dois países diferentes, vivendo com duas mulheres diferentes. É como sair desta sala para o quarto e viajar para as Ilhas Canárias e viajar de Cuba para as Ilhas Canárias ao voltar do quarto. Se você tem duas casas iguais, não sabe em que casa está. Essa maneira de contar a história me interessa muito, sem me preocupar com a maneira tradicional de contar o tempo. Estou lidando com um tempo que não é cronológico e nem cotidiano, mas da vida de cada um. Leio muito sobre as coisas do tempo e do espaço. Estudo muito isso para uso cinematográfico.

EPB – E esse conceito do tempo tem relação com a física quântica?

RG – Coisas contrárias coexistem [coexistência dos contrários]. Há coisas que são planas e redondas ao mesmo tempo. A luz é ao mesmo tempo onda e ponto. É algo que não concebemos. Utilizei esse conceito em *O veneno da madrugada*. A gente olha a realidade de uma determinada forma, que é cartesiana, newtoniana, euclidiana, mas, no século XX, quando entram os conceitos da **física subatômica**, de Einstein, irá se provar que coisas contrárias coexistem. A **realidade** é uma **maneira de olhar**, e não uma **coisa em si**. Acho, então, que dá para integrar esse conceito ao cinema, e foi o que fiz em *O veneno da madrugada*. É o primeiro romance do García Márquez, ainda naturalista, e nem é do “realismo mágico”. Peguei e transformei-o: quer dizer, não alterei o livro, mas o **reescrevi** como ele próprio teria feito. Gabo comentou com um amigo meu: “O fdp do Ruy destroçou o meu romance, mas fez um filme admirável”. Depois, me disse: “Se nós tivéssemos escrito esse roteiro juntos, teria sido exatamente

como você fez”. É um filme em que a história vai até um ponto, volta atrás, completam-se coisas que não foram contadas, volta atrás e volta, mais uma vez, a contar coisas que não foram contadas mais adiante. As **contradições** podem existir, e mais: não só podem como existem, só que em outro universo.

EPB – Como aplicar essa noção ao cinema?

RG - Neste nosso universo, não vemos assim: fomos criados como mamíferos e primatas para podermos sobreviver aqui. O tempo e o espaço são **representações** da nossa espécie. O “*umwelt*”⁸⁴ é a **bolha espaço-temporal** de cada espécie. Dito de outra forma: você vive, através dos **sentidos**, conforme uma **noção** de tempo e espaço que permita a sua sobrevivência. Nós somos **ficção**. Nossas representações do mundo são falsas: “O mundo externo não existe, mas temos de inventá-lo para podermos viver”. O nosso universo do pensamento é criado para a **nossa verdade**. No microscópio, vemos que as coisas são diferentes. Mas criamos um mundo para vivermos com estabilidade. Eu procuro trabalhar com certos conceitos de espaço e tempo que me permitam usar essa **liberdade** para colocar **conflitos** de forma diferenciada. É uma **relação umbilical** com a minha **forma de sentir**. O cinema é a única forma de expressão que visualiza o tempo: dá ao tempo uma **imagem sensível**, de trás para adiante, por exemplo. O cinema dá uma **impressão física** do tempo, que caminha para frente ou para trás. Não me interessa contar uma história dentro de um **paradigma linear**. O espectador tem o **direito de inventar** e perceber coisas que até você, na condição de cineasta, não percebeu que estivesse contando. É o espaço do imaginário.

EPB – Para obter esse conceito, como é o trabalho em equipe? Alguns atores já trabalharam mais de uma vez com o senhor, não é? Como, por exemplo, só para ficar em alguns nomes, Ney Latorraca, Claudia Ohana, Hugo Carvana, Nelson Xavier, Paulo César Pereio, além do *staff* técnico: Walter Carvalho (fotografia), Egberto Gismonti (música), Mair Tavares (montagem e edição), Edgar Moura (fotografia). Segue o princípio da amizade, como no caso da autoria com Chico e Gabo, e, assim, entenderiam melhor a sua idéia?

RG – Não. Em primeiro lugar, são **grandes atores**. Depois, eles têm um tipo físico que me agrada, que não passa, necessariamente pela **beleza apolínea**, grega.

⁸⁴ Espécie de “ambiente sensível”, conforme teoria do sueco-alemão e biosemiotista Jacob Von Uexkül: o que conhecemos é apenas parte daquilo captado pelos órgãos dos sentidos.

Esse tipo de beleza não me **estimula**. Geralmente, eu escolho o elenco depois que a história está pronta. Eu gosto de atores que consigam exagerar com a justeza do sentimento. Não gosto do ator impassível e contido. Quero que o ator vá, no caso de alguns personagens, ao nível do **ridículo da interpretação**, e também é o caso de Leonardo Medeiros em O veneno da madrugada. Não gosto muito de atores que estejam marcados por personagens de novelas do momento. Contratar uma atriz de novela em evidência na tevê é ruim. Todos estes atores globais não eram famosos quando trabalharam comigo. Pereio, por exemplo, fez seu primeiro filme comigo. Othon Bastos tinha feito O deus e o diabo... Os grandes atores se **formaram no teatro**, o que não quer dizer que possam começar no cinema e se tornarem grandes atores. Mas eu gosto de trabalhar com atores que não estão na moda. Também gosto de descaracterizar o ator em papéis opostos aos que ele, normalmente, faz. É o contra-emprego (“contre-emploi”). Em Palavras queimadas devo escolher duas atrizes conhecidas, famosas, “globais”, mas que terão de **dar um registro** que nunca deram. Desta vez, o produtor pediu um “ponto de apoio”, já que é um filme que, por não ter **apelo de público**, que tenha, pelo menos, um apelo de nomes. Meu **trabalho é coletivo**, para conseguir expor escolhas de narrativa, linguagem e falar das técnicas que utilizo. Por exemplo: se peço um **primeiro-plano** no escuro, há quem não saiba fazer o que eu pedi. Com o Walter [Carvalho] dá, porque ele tem uma cultura muito grande e tem **outro tipo** de cabeça, e não esse tipo de cabeça realista, naturalista. Falei para ele, por exemplo, de pinturas que retratam a solidão das mulheres abandonadas dos séculos XVI ou XVII, no Camboja, se não me engano, e que aparecem, mesmo em meio à escuridão, luminosas. É um **anti-naturalismo total**, porque elas deveriam estar na contra-luz. Mas é essa luminosidade que expressa a solidão delas. O que me **interessa é a expressividade** daquilo que quer dizer aquele **quadro**. Não sou tributário daquele realismo. O ato de filmar é um **artifício**, um ato de falsificar a realidade. O filme é um artifício. O documentário também: é uma dramaturgia. Não adianta fingir. Não faço coisas estranhas por fazer. Não é isso. Mas não tenho a menor preocupação com o realismo, porque a **arte é uma grande mentira**.

EPB – Hoje em dia, a televisão parece ter substituído a igreja. É para a televisão que as pessoas rezam e se ajoelham. O papel que a televisão adquiriu na sociedade moderna auxilia ou prejudica o cineasta? De que forma?

RG – *A televisão é um meio de exibição extraordinário. Mas, quando se fala em tevê no Brasil, quer dizer Globo. O interessante é quando você entra no plano da ficção e começa a se questionar. Por causa de sua própria estrutura, de uma estrutura inerente ao meio, o cinema refuga o que é próprio para exibição na tevê, como, por exemplo, os seriados, que vínhamos antigamente: Zorro, Flash Gordon. Na tevê, o grande romance, o “feuilleton”, de [Honoré de] Balzac e [Charles] Dickens, é a **novela**. A particularidade da novela é apresentar um personagem que acaba se familiarizando com o espectador. O que acontece é que a própria novela **se degradou** e precisa de **sangue novo**. É como raças que não se misturam e que acabam depauperadas. Existe, nas novelas, **censura não só oficial**, mas também do público, que é o **imediatismo** do sucesso por meio das **sondagens** do Ibope. Tem que mexer um pouquinho para agradar. Nada mais surpreende. Mas compreendo o atrativo delas, porque você acaba se entretendo com uma espécie de **história de vizinhos**. A estrutura econômica da televisão é essa. É curioso que, na televisão, as pessoas conversam sobre novelas, mas não lembram como elas se chamavam, mesmo que fiquem anos fazendo a mesma coisa. No cinema, não. Você vê um filme e lembra dele cinco anos depois. O que eu estou querendo dizer é que a tua **postura psicológica** em frente à tevê é uma, enquanto no cinema é outra, completamente diferente. É o **consumismo clássico**: o espectador está vendo a novela porque sabe que vai esquecê-la. Não é a mesma postura que a de ir ao cinema. Ninguém revê novela, a não ser que alguém anuncie: “vale a pena ver de novo”.*

EPB – **A tevê não banaliza tudo o que exhibe, por ser próprio desse tipo de veículo, midiático, inclusive os filmes autorais?**

RG – *Põe aí um filme do Bergman: é maravilhoso! Mas, claro, o **impacto** na tela grande é outro. A tua relação com a imagem é outra. A televisão não atrapalha o cinema. Eu pertencço a uma geração que, para ver imagem “em movimento”, tinha de ir ao cinema. Hoje, um garoto com cinco anos de idade já viu mais imagem do que eu. A relação com a imagem se banalizou. Eu via um desenho animado por mês. Na minha época, não havia vídeo. A televisão já não é mais caviar. A relação de uma pessoa que vê o mar esporadicamente não é a mesma que a do pescador com ele, que está lá diariamente. A **banalização** da imagem existe, e é uma coisa com a qual temos de conviver. Não acho isso ruim. Se eu fosse o inventor da televisão, nos anos 1950, teria de aceitar o subproduto dela. Mas, no campo da ficção, é questionável. Eu já fiz filmes*

para a televisão francesa: sempre respeitando a minha expressão, apesar do produto, que acaba sendo feito de maneira diferenciada. Faço, apesar de ser para a tevê, com o mesmo espírito que no cinema. A linguagem televisiva não tem uma **proposta estética**. O que acontece é que a linguagem televisiva **nivela** por baixo, por causa do tipo de produção e a rapidez com que se faz. O problema da novela é o **tom naturalista** dela. Sou **antinaturalista**. Digamos que existam duas grandes linhagens de filmes, assim como existiriam duas grandes linhagens do pensamento filosófico: ninguém nega a **existência da idéia** e ninguém nega a **existência da matéria**. A diferença é que alguns dizem que a matéria gera a idéia. Outros dizem: a idéia gera a matéria. No cinema, as duas grandes linhagens são: o ilusionismo e o anti-ilusionismo. Ou opacidade e transparência. Uma é quando você não vê os artifícios técnicos para aquele produto, que é a busca do naturalismo. Ou seja, mostrar no cinema uma forma em que parece que a realidade está ali, ao vivo. Esse é o cinema ilusionista ou de transparência. Enquanto o cinema da opacidade é aquele em que você possa mostrar a existência de artifícios técnicos. É um cinema que se apresenta como cinema. O meu cinema é anti-ilusionista puro. O que me **interessa é a história** que conto a partir de determinados meios. Há uma realidade embutida dentro disso. É tudo **diegético**. A minha diegese é fabricada. A diegese da novela é inteiramente naturalista.

EPB – O senhor, por isso, é um cineasta marginal ou marginalizado? É semelhante a Godard, que, se referindo a ele mesmo, disse que é considerado, pela crítica, o modelo do não-modelo?

RG – Marginal, sim. Marginalizado, não. Sou marginal por atitudes em relação ao cinema corrente, mas não sou posto de lado: eu me ponho de lado. Posso também ser marginalizado em determinados momentos por ser marginal. Isso é uma postura. Eu seria **marginalizado se eu fosse execrado. Às vezes até acontece, em determinados momentos ou em determinadas circunstâncias, mas, em geral, sou muito bem recebido pela crítica e tenho reconhecimento. Posso ser marginalizado por certos estatutos existentes ou organizações. Tu não podes andar de jeans rasgado e descalço e ter a pretensão de ser recebido no castelo do rei, porque tu não estarias respeitando as **convencões** daquela sociedade, daquele espaço. Então, nesse sentido, é natural ser marginalizado. Sou **marginal**. Não me sinto **modelo de nada**. Eu nem sou modelo de mim mesmo, quanto mais dos outros. **Mas não separo a minha pessoa do meu cinema**. Meus filmes são bastante claros, só que podem ter **várias leituras**. Não são **herméticos**,**

porque não gosto de fazer as **coisas fechadas** em si mesmas. Quando conto uma história, procuro a **clareza** dentro das **contradições** que a história oferece. Não sacrifico as contradições de uma história para obter uma clareza. Portanto, há certos hermetismos que vêm da própria história. Contar tudo acaba reduzindo a história em alguma coisa que ela não é. Minhas histórias são **dúbias**, mas não herméticas. Até digo mais: se não fosse esse hábito que as pessoas têm de encontrar soluções para tudo e vissem um filme só pelo prazer da história, meus filmes não seriam **nada complicados**. As pessoas procuram encontrar soluções quando não há soluções. Se olhassem o filme como **objeto de prazer** o entenderiam muito mais, e até podiam gostar ou não gostar dele. O que acontece é que o cinema tem essa **vertente imposta** de uma relação causal. Mas conto uma história de uma forma um **pouco diferente**.

EPB – A idéia de vanguarda, da qual o senhor já fez parte, ainda faz sentido, hoje em dia?

RG – Acho que há **certos valores** que ficaram **datados** e nada veio para substituí-los. Por exemplo, é o caso da **falência das ideologias**. É uma **mentira** muito grande. O que acontece é que o conceito de ideologia já era discutível quando as ideologias existiam, mas que traziam **embutidas** alguns valores que não foram mais **resgatados**. No sentido das **utopias**, ainda existem. A utopia, quando se estratifica, transforma-se em uma ideologia e, como ideologia, pode ser questionada. A utopia em seu significado mais amplo, o de um **desejo** de uma sociedade maior, ou o que seja, continua existindo. As utopias não acabaram nada. O desejo de alguma outra coisa continua, e podem chamar isso do jeito que quiserem. Foi o que aconteceu com a **vanguarda**. A vanguarda, no seu **sentido primário**, vital e seminal, não acabou. É o desejo de ir mais além das formas estratificadas que estão sendo **impostas**, num determinado momento, na sociedade. A busca de outras formas tem que existir. Talvez não com a imagem de vanguarda daquela época, mas no sentido de uma busca de outras formas de narrativa, tem de existir sempre. Só que a palavra “vanguarda” está fechada com esse critério e talvez não caiba mais falar nesses termos porque acaba remetendo àquela idéia antiga. Vanguarda não é **um gênio** que baixa do disco voador... É o **rompimento** de hábitos e situações estéticas consideradas modelos para estabelecer novos paradigmas. É o sentimento de criar novas espacialidades.

EPB – E só os diretores ditos autorais conseguiriam romper com o hábito?

RG – Às vezes, um cineasta não-autoral, por **intuição súbita**, inesperada e inexplicável pode ter um “gesto” de vanguarda; não uma “obra” de vanguarda, mas um “momento” de vanguarda, contra ele mesmo, sem proposta nenhuma. O ser humano tem **muitas dimensões**. O filme autoral está sempre na **contramão** do modelo. É a questão dos paradigmas. Os paradigmas estabelecidos são sempre camisas-de-força. Enquanto estão em gestação são enriquecedores. É um caminho permanente, que não tem fim.

EPB – **A função do cinema também é educar? O senhor, na condição de professor-cineasta, procura ensinar seus alunos para que se tornem cineastas?**

RG – Não. Eu não **ensino** ninguém. Eu, simplesmente, **discuto** cinema. Cinema é **transdisciplinar**. Por isso, é preciso passar pela Filosofia, pela Biologia, pela técnica, pela loucura, mas, cada um dos meus alunos escolhe o seu caminho. Eu ensino a **pensar** sobre determinada matéria que, no caso, é cinema. Minha formação de cineasta é o anti-ilusionismo, mas não ensino meus alunos para que sejam **como eu**. Pelo contrário... Discuto **vantagens e limites**. Não quero cineastas iguais a mim. Só procuro ensiná-los a pensar e **analisar** porque eles pensam assim. Não quero formar cineasta de determinada linha, mas não escondo **minhas preferências**. Conto até histórias do “zen”, para mostrar que os caminhos de cada um são os caminhos de cada um. Não é seguindo aquilo que eu digo que se faz um cineasta. Pensar sobre o que digo pode ajudar a fazer um cineasta, inclusive **contestando-se** valores que, para mim, são bons. Mas não serei **hipócrita** dizendo que não tenho opções. **Talento** não acontece por osmose. Eu dou aulas não por generosidade: primeiro, porque economicamente ajuda a minha vida. Um. Segundo, porque eu estudo para isso. **Disciplina** meus estudos. Terceiro, porque o fato de **dar aulas sedimenta** meus estudos. Então, dou aula por fatores extremamente egoístas e, se você tirar proveito disso, fico muito feliz. Mas, se não tirar, eu já estou ganhando estando aqui para dar aulas. Digo aos alunos: ao contrário de vocês, que não estudam, eu continuo estudando matérias que dou há 10, 15 anos, sistematicamente. Vou me **aprofundando e descobrindo novas vertentes** desse pensamento, porque, para mim, isso é necessário: para o meu cinema, para a minha existência, para a minha maneira de ser, além do grande prazer que me dá. O meu prazer depende muito do prazer dos meus alunos. Porém, não sou Messias, que revela novos caminhos. Não. Posso **abrir portas**. Onde, para vocês, há uma parede, mostro que há uma porta. Por exemplo, comecei a tocar violão, mas eu não tive alguém que me

abrisse as portas da música. Faltou pouca coisa para entrar nesse universo. Toco gaita de ouvido, mas falta uma coisa... Procuo abrir caminhos. Como se pode pensar cinema? Não é a única maneira, mas é a única que eu sei.

EPB – Tudo isso inclui, também, o universo técnico? O bom cineasta tem que dominar a técnica ou é dominado por ela?

RG – *Há uma frase que eu cito muito e que cabe perfeitamente neste caso. É de um poema chamado “Lisboa revisitada”, de Fernando Pessoa: “Sou um técnico, mas só dentro da técnica. Fora dela, sou um doido com todo o direito de sê-lo”. Quer dizer: não dá para ficar só na técnica. Se for assim, não se é um cineasta. É preciso praticar o exercício de delírio, de loucura e de criatividade. A técnica dentro da técnica é fácil. Está ao alcance de qualquer um. Para você ser um cineasta tem que trabalhar a sua loucura, uma maneira de viver. A loucura é um olhar sobre a vida que se deseja. Sem a técnica você não é ninguém. A loucura pura, porém, não faz um cineasta; apenas momentos de brilhantismo. O louco tem que ser um técnico para poder exercer a sua profissão. Falo da loucura no sentido de criação. Eu sou conhecido no meio cinematográfico como um dos caras extremamente técnico, tanto na fotografia quanto na montagem. Se você pedir a um técnico teu coisas que não existem ou que são impossíveis, não consegue fazer nem aquilo que é possível. Temos que conhecer os limites da técnica. Em Estorvo, por exemplo, a câmera é - ao mesmo tempo - objetiva e subjetiva: às vezes, ele olha para a câmera e, em outras, é a câmera que olha para ele (o Eu), de formas diferenciadas. Há uma esquizofrenia em torno da câmera. Tenho um projeto que é a história de amor entre um homem, uma mulher e a câmera. Até aí tudo bem... Mas é assim: é tudo feito em um plano só e a câmera, que é um dos personagens, às vezes também é vista. Três subjetividades no mesmo plano (o plano-sequência), sem cortes ou truques. O improviso será transformado em uma estrutura fixa. Isso é um desafio: nunca o mesmo ponto-de-vista, subjetivo, foi de personagens diferentes.*

EPB – A imaginação vai além da técnica?

RG – *A técnica vai além é do teu orçamento, mas, de fato, o aparelho é limitado. Estou fazendo um estudo, naquele ciclo⁸⁵, do que está “fora do quadro”, que*

⁸⁵ Refere-se às aulas quinzenais, todas as sextas-feiras, no Instituto Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, uma escola de cinema fundada pelo próprio Ruy Guerra. Ele também foi o idealizador de outros dois cursos de cinema, nas universidades Estácio de Sá e Gama Filho, também no Rio.

é o grande **espaço do imaginário**. Mas, para estudar o “fora do quadro”, decidi que, primeiro, tenho que estudar o “**dentro do quadro**”. Estou levando, praticamente, mais de um ano só para estudar a **composição** “dentro do quadro”. Dentro dessa composição “dentro do quadro”, estou estudando a imagem estática. Por exemplo: a **perspectiva clássica**, da Renascença italiana. Esta perspectiva artificial, que prevalece até hoje, é tudo uma **composição geométrica**. As nossas [lentes] “objetivas” são todas falsas. Todas elas foram construídas dentro da Renascença italiana: linha do horizonte, perspectiva central, perspectiva oblíqua, ponto de fuga. São conceitos básicos, mas são todos falsos, porque a nossa vista não vê dessa maneira. Eu se fosse um Kubrick já teria mandado fazer lentes com perspectiva inversa ou paralela para trabalhar certas cenas nas quais o teu olhar, o da **subjetividade**, tivesse uma perspectiva paralela ou inversa, como a perspectiva hindu. É Deus, para eles, quem está vendo a realidade. Deus está longe, no infinito. Para os hindus, o que está longe é o que está em primeiro plano. Quando você tem noção desses conceitos, acaba trabalhando a sua dramaturgia de uma forma diferente. Você é obrigado a repensar todo o teu **movimento interno** da cena de uma forma diferente. Acho que você não pode se fechar ao conhecimento exterior, perceptual, cultural. Esta **interpretação semiótica** da Antigüidade é diferente à da Idade Média e à da espacialidade hoje. Os grandes pensadores são aqueles que conseguiram dar um passo adiante na espacialidade do momento e criar os movimentos (dadaísmo, impressionismo) porque viram outras maneiras de pensar a realidade. Nós estamos na **pré-história** do cinema. Pergunto-me se, algum dia, chegaremos à antigüidade do cinema, porque, atualmente, estamos na pré-história do cinema, de **reprodução mimética** da realidade. Mas, de fato, a técnica **impõe** grandes limites. A câmera cinematográfica levou 60 anos para sair do tripé. Quando saiu o tripé, para facilitar o transporte do equipamento, a linguagem cinematográfica acabou mudando.

EPB – Por falar em tripé, Jean-Luc Godard, na Nouvelle Vague, usou bastante o recurso da câmera na mão, o que deve ter criado e influenciado uma nova maneira, também de fazer cinema. Até que ponto a Nouvelle Vague influenciou o Cinema Novo?

RG – A Nouvelle Vague nem é tão caracterizada pela câmera na mão, como em Truffaut e até em Godard. É uma câmera estável. O Cinema Novo foi mais “câmera na mão” do que a Nouvelle Vague. O Cinema Novo foi muito influenciado pelo neo-realismo italiano. Diria até que mais do que a Nouvelle Vague. Sempre acho essa

história da comparação entre o Cinema Novo e a Nouvelle Vague, como influência, muito primária. Por quê? Porque a Nouvelle Vague parte de **pressupostos** estéticos completamente antagônicos aos do Cinema Novo. O **fundamento** da Nouvelle Vague é o de cine-clubistas franceses e, filosoficamente, muito burgueses. É o cinema de uma jovem burguesia ascendente na França. Se olharmos a **temática** desses filmes, não vai muito mais longe do que um triângulo amoroso: o amante, ela e o marido, com raras exceções. Por exemplo: Jules e Jim, de Truffaut, tem dois homens e uma mulher, mas também é a história de um triângulo amoroso. Os de Godard, que é quem mais **revolucionava** e cria personagens marginais, como “Pierrot, le fou” (O demônio das onze horas) e “À bout de souffle” (Acossado), são filmes extremamente de **mentalidade burguesa**. São filmes, entre aspas, “reacionários” e até de dominante de direita! Já o Cinema Novo parte de uma linguagem estética e política completamente diferentes. A Nouvelle Vague francesa cria o rompimento no corte linear de Godard. Mas Chabrol segue isso? Não. Truffaut segue isso? Não. O cinema de Truffaut sempre foi quadrado: quadrado, quadrado, quadrado. Sempre foi quadrado e morre quadrado. Truffaut entra nos Estados Unidos, por quê? Por causa do “quadradismo” de seu cinema. No entanto, é o grande cineasta da Nouvelle Vague, até mais do que Godard, o doido da turma, porque sai, faz uma leitura política da sociedade e outras coisas. É uma figura à parte, mas, claro, sai do mesmo núcleo. Quais são os grandes inspiradores da Nouvelle Vague? Os cineastas do Cinema B norte-americano. E quais são os grandes ídolos deles? Cineastas reacionários, como John Ford (um homem de direita, militarista) e Samuel Fuller. Mas o pessoal vai pela periferia e se preocupa com **fatores externos**, como “um cinema barato”. Sim, certamente, mas o neo-realismo foi até mais precário, tecnicamente falando, do que a Nouvelle Vague. Certa vez, perguntaram ao Rossellini, nos Estados Unidos, como é que ele tinha conseguido fazer aquela fotografia maravilhosa de Roma, cidade aberta, uma coisa que eles, lá, tentavam reproduzir, mas não conseguiam. Ele respondeu: “Muito simples. Usei filme vencido”. Quer dizer, a película já não prestava. Agora, tanto uns quanto outros, os do Cinema Novo e os da Nouvelle Vague, tinham uma grande **cultura cinematográfica**. Isso é comum aos dois: uma **grande paixão** pelo cinema. Não lembro de nenhum Joaquim Pedro, nenhum Hirschman, nenhum Glauber falar de Truffaut. Joaquim Pedro falava de Eisenstein. Não lembro grandes debates, encontros, e isso que nós nos encontrávamos praticamente todos os dias, em que citávamos a Nouvelle Vague. A única presença que marcou foi Godard. Marcou. Mas nem sei se foi naquele momento ou depois.

EPB – Por falar em momento, existe uma data de fundação do Cinema Novo? Foi um projeto arquitetado?

RG – Não. Nos juntávamos em um barzinho, na Zona Sul, perto do laboratório Líder, e íamos para lá para vermos os copiões uns dos outros. Não era um **movimento organizado**. Nunca foi um movimento organizado. O bar, por isso, era um ponto de encontro. Já na Nouvelle Vague se partiu mais da crítica, na revista Cahiers du Cinéma. Não tínhamos o **viés crítico**. Nos encontrávamos em função dos filmes que estavam sendo feitos. A noção era a de que se fizesse um cinema com linguagem própria, para **se opor** ao peso da comédia e da chanchada, que era o **único cinema** sendo feito. Só havia espaço de produção para a chanchada, e não para um cinema, entre aspas, **“artístico”**. Em relação ao Cinema Novo, tinha que ser um cinema que mostrasse um **Brasil real** e que tivesse uma postura política. Isso era consenso; não foi pensado. É quase um axioma. Não estabelecemos **uma cartilha**. Queríamos uma linguagem própria para o cinema brasileiro por ser um cinema brasileiro. E o que é o cinema brasileiro? Não é futebol, não é mulata, não é Carnaval. Tem uma realidade própria, e que ela fosse contada de uma maneira própria, rompendo com os paradigmas existentes. Queríamos um cinema mais aberto.

EPB – Mas não houve problemas com a censura, por causa disso?

RG - Lembro que Os fuzis não seria liberado. Marcaram uma sessão só para generais. Quando acabou a projeção, um dos generais se levantou e disse: “Isso é um filme de macho”. Depois dessa, o **filme liberado**, porque se algum general discordasse iria pegar mal para ele. Foi só por isso. Mas, se outro general se levantasse primeiro e gritasse: “Subversivo!”. Nesse caso, a censura não liberava o filme. Os fuzis também foi tema de um encontro das “censuras” do continente como modelo de filme subversivo, anos depois. Eu soube isso por acaso, através de uma revista em São Paulo, que publicou a notícia. Já o Collor acabou com o cinema. Acabou com a Embrafilme, que devia ser desmantelada mesmo, por causa do apadrinhamento, mas, junto, acabou com o Concine, que era um órgão normativo, sem substituí-lo. Nós, que estávamos produzindo 70 filmes anuais, em média, de longa-metragem, passamos a produzir três, dois, um, zero. A década de 90 é a da Retomada, que começa com Carlota Joaquina, por ter feito grande sucesso. Não sei por que Estorvo não entra, mas não fico chateado.

Mas, por exemplo, quando escrevem um artigo sobre os projetos de filmes nos anos 60 e não citam Os fuzis, aí fico. Isso não é um lapso: é incompetência.

EPB – Um filme pode conscientizar a massa?

RG – *Achávamos que o cinema era um grande meio de conscientização e de expressão, mas não “o” meio. O Glauber - não posso garantir - achava aquilo. O cinema cria uma **substância política** nova no indivíduo que ele próprio não consegue perceber a origem, como comportamentos e atitudes. Nunca achei aquilo porque fui criado dentro do **cinema americano**, e, se não fosse por isso, eu não seria a pessoa que eu sou, na época em que os Estados Unidos são uma sociedade modelo e a grande nação, junto com a Rússia, que irá libertar a população mundial do fascismo e do nazismo. Então, se o cinema fosse isso [conscientizar a massa], eu seria americanófilo de carteirinha, porque fui formado dentro disso. Só começo a ver filmes europeus quando vou para lá, Europa, no início dos anos 50, com mais de 20 anos de idade. Acho o cinema um **fator de mobilização** e de formação muito grandes, mas não decisivos. Nós éramos muito amigos. O núcleo do Cinema Novo era o David Neves, o [Paulo César] Saraceni, o Glauber [Rocha], o Leon [Hirszman], o Cacá [Diegues], eu, depois os outros: Joaquim Pedro de Andrade. O Nelson [Pereira dos Santos], também. Tomamos rumos diferentes. Para mim, o sucesso interessa se vier da minha linha de trabalho. Não transformo a minha linha de trabalho para obter sucesso. Se vier... ótimo! Mas não trabalho adulterando o meu processo de trabalho.*

EPB – Ferreira Gullar declarou, em muma entrevista na tevê, que a “arte não revela, mas inventa a realidade” e que “a poesia existe porque a vida não basta”. O senhor se identifica com isso que o Gullar disse?

RG - *Acho que ele está certo. No meu caso, diria que a “arte” existe porque a vida não basta. A arte é uma necessidade do **ser humano**. Um filme nasce, para mim, assim: eu li Jean Barois, há muitos anos, aquele tema me interessa e dá um filme. Já me aconteceu de procurar um livro com alguma temática, mas é raro, porque, geralmente, escrevo minhas próprias histórias. Com Estorvo me interessava a narrativa fragmentada. Alguém comentou que eu “só” faço filmes adaptados [Erendira, Ópera do malandro, A fábula da bela Palomera, Estorvo e O veneno da madrugada, sendo que A bela Palomera, foi um roteiro original], mas não é só isso. Eu não me prendo ao livro. A adaptação não tem nada a ver com o romance. É outro meio de expressão. O veneno*

da madrugada, *por exemplo, não tem nada a ver com o livro. Só os personagens são os mesmos. Existe uma vingança que no livro não é. É praticamente um roteiro original a partir de personagens existentes no livro. Eu acho que cinema é uma coisa e literatura, outra. São universos semióticos diferenciados, a não ser em termos de naturalismo, mesmo assim, não dá para colocar o livro inteiro no cinema. São universos diferentes. O universo da palavra parte do geral para o particular. No cinema, um gato é um gato. O livro me dá idéias que interessam. Não tem **uma regra**. Eu tenho vários caminhos para chegar ao filme. Não há um só.*



Um retorno é sempre uma expectativa. A expectativa do significado do que foi visto e sentido. Os sentidos de uma viagem não se limitam ao trajeto de uma partida até a chegada, e sim ao espaço no tempo em que o percurso, também sonhado, se faz e se apresenta à imaginação.

8.6 Caminhos de Guerra

Em “O ar e os sonhos”, Gaston Bachelard amplia a sensibilidade de nosso olhar em relação à ordem natural das coisas. Vejamos um exemplo, bastante ilustrativo (pelo menos é o que achamos), para introduzir as particularidades dessa entrevista. É que, segundo Bachelard, a imagem fundamental de um voo está contaminada pelo conceito de pássaro. Quer dizer, ao vermos um bando de pássaros, percebemos o animal, e não a

singularidade do vôo. Em outras palavras, as dele, Bachelard afirma que, para um sonhador, “o vôo apaga o pássaro e o realismo do vôo faz passar para segundo plano a realidade do pássaro” (2001, p.72). É assim que vejo Ruy Guerra: um sonhador. Um sonhador com os pés no chão, obviamente, porque, assim como seu nome, este cineasta é um lutador, pela poesia, pelo ato de criar, pela loucura de fazer e pelo delírio de pensar. É um investimento de si para si, de si para o outro, do outro para si e do outro para ele, Guerra. O universo é circular. O tempo e o espaço, como ele não se cansa de dizer, são a medida de todas as coisas. E é, sintonizado com o cosmos, que Guerra filma, procurando, na dimensão temporal e espacial do cinema, um sentido, nem que, paradoxalmente, só o faça para ele mesmo, Guerra. Paradoxalmente, porque a tese que propomos não perde de vista - ou não procura perder - o contato do Eu com o Outro, mas não quer dizer que um filme incompreensível se isole do mundo. Sua incompreensibilidade já é um traço afirmativo da sua característica, o que pode reforçar, em alguns, o desejo de conhecê-lo melhor. Portanto, um filme não-visto (modo de dizer, claro) ainda assim é um filme, e ao sê-lo, jamais deixará de existir para o Outro.

No cinema, o *autor*, protótipo dessa ambivalência, e que é o caso de Ruy Guerra, desafia os “melhoradores do mundo”, conforme Nietzsche. Pariu-se, desde a Nouvelle Vague francesa (a partir dos anos 1950), um novo *autorismo*, o do cineasta ambíguo. Uma *sensibilidade autoral* flerta com o acaso e procura, nos múltiplos aspectos do cotidiano, uma forma de equilíbrio. Há um princípio *contraditorial* predominante no perfil de Ruy Guerra que este trabalho pontua. “Contraditorial”, como já vimos, significa incorporar o que a ordem sufoca. É uma maneira *dionisíaca* de ver o mundo, porque, no mundo grego, Dioniso era o único deus cuja loucura é um de seus atributos (Rafael López-Pedraza). A loucura do *autor* - e a de Ruy Guerra - é da ordem dionisíaca, assim como o era, exemplifica Pedraza, a de Pablo Picasso: “Não há dúvida de que a arte de Pablo Picasso nasce de uma natureza dionisíaca (...). Com Pablo Picasso, temos, finalmente, um grande artista cuja visão provém de uma consciência dionisíaca” (2002, p. 38). Porém, este modo de se apresentar no presente é mais vivido do que racionalizado. É o que Ponty entende por “evidência da percepção”: “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (1999, p. 14). Dionisíaco nos remete, também, à “circulação dos afetos” (MAFFESOLI, 2005, p. 71). O *autor* cinematográfico não mais se enclausura em um mundo alheio à coletividade e ao cotidiano. Ao contrário: é desse cenário caótico que organiza a

imaginação sob a forma de narrativa e nos faz, como disse Truffaut, entrar no seu sonho.

Todos os elementos dionisíacos, com base em Maffesoli, se aplicam à Nouvelle Vague ou ao Cinema Novo: “rebelião pontual”, “heresia libertadora”, “dinamização criadora”. Sob o comando dele, Dionísio, as Bacantes dilaceram todo aquele que em nome da racionalidade se recusa à efervescência fecundadora, conforme Maffesoli. Por isso, Dionísio provoca escárnio ao poder estabelecido, introduz a desordem, insufla a perturbação, transgride a moral (Maffesoli). A Nouvelle Vague francesa, de inspiração dionisíaca, reagiu contra o cinema clássico francês, transgredindo forma e conteúdo, liber(t)ando um imaginário autoral. Imaginário que, conforme Gilber Durand, “é o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (1998, p. 41). A autoria cinematográfica na pós-modernidade - autoria identificada como expressão de um estilo, de uma estética e de uma poética - pode ser, acima de tudo, um simples desejo de participação social para além do ego (individualista) e fechado sobre si mesmo. O desejo é o de comunhão, é o de um “eu” aberto e complexo. Dessa forma, cairia por terra a prevalência de uma identidade única e estável; de uma história linear e de um sujeito político, como aconteceu - e não aconteceria mais - com os cineastas ditos autorais na contemporaneidade, entre os quais Ruy Guerra. Segundo Bachelard, “o devaneio que trabalha poeticamente nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira - espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha à intimidade dos seres que sonhamos” (1988, p. 156). Reflexão semelhante à de Nietzsche:

Não são somente, como poderá talvez parecer, imagens agradáveis e deliciosas o que o artista desenvolve dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas angustiantes, numa palavra, a “divina comédia da vida”, com o seu “inferno”, tudo isso se desenvolve aos olhos seus. (2002, p.41).

Ruy Guerra, no que diz respeito ao conteúdo da entrevista sobre aspectos de um cinema autoral, reforça expressões que ratificam a tese do autorismo da Política (*Poética*) dos Autores francesa quando ele se refere ao “sentimento” e à “justeza do olhar”. Uma forma de sentir só pode se situar na esfera do que é próprio dele, um *autor*, e da forma como ele encara não só o filme, resultado de seu trabalho, mas cujo significado passa a ter sentido na relação com o Outro. O “olhar”, na opinião de Guerra, é, também, o não-visível. É um raciocínio às avessas: se olhamos algo, aquilo que para

Ruy Guerra está “dentro-do-quadro”, deixamos de olhar, conseqüentemente, o que não está sendo direcionado pelo nosso olhar, o “fora-do-quadro”. Em “O ato fotográfico”, Philippe Dubois explica (1993, p.178) que o “fora-do-quadro” é “o espaço-foto e sua exterioridade no momento da produção da imagem”. O que Dubois quer dizer, e aqui vemos uma aproximação com a tese de Ruy Guerra, é que o que está “dentro” é tão importante quanto o que está “fora”, o que faz com que a fotografia (podemos nos referir à fotografia cinematográfica, também) seja “portadora de uma ‘presença virtual’, como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali *como excluído*” (*Ibidem*, p.179). Dubois faz questão, mais adiante, de tratar do caso específico do cinema, afirmando que, nele, o “fora-de-campo” tem um estatuto diferenciado, e que se afirma com base na *continuidade* e na *narratividade*, ao contrário da fotografia, cujo “fora-do-campo” acontece em um corte temporal estrito.

Outra característica autoral de Ruy Guerra se baseia na distinção entre “fazer cinema” e “fazer filme”. O interessante nisso é que o traço distintivo reforça tanto um lado quanto o outro, se observarmos esse par sob a lógica do “contraditório”. Ou seja, como não existe só uma forma de “fazer cinema” ou de “fazer filme”, estes dois elementos - que poderíamos chamar “pólos” - estão em constante e permanente atração e repulsão. Para ele, o que conta é “fazer cinema”, ao contrário de “fazer filme”, que, na opinião de Ruy Guerra, transmite a sensação de um produto separado da pessoa que o executa, o que, nele, está fora de cogitação. Com isso, aparece outra característica autoral de Ruy Guerra: a ligação, umbilical, entre ser e executar. Um *autor* não transforma o produto de seu esforço em simples mercadoria, o que nos remete à tese frankfurtiana. Apesar de ter sido conhecida por esse nome, a Escola de Frankfurt não era uma escola, estritamente falando, mas sim um grupo de pensadores alemães que criaram o conceito de *indústria cultural*. Walter Benjamin, apesar de não pertencer ao primeiro grupo, também é considerado um dos pesquisadores da crítica em comunicação (RÜDIGER, 2001, p.131). É bom ressaltar que eles não pertenceram, diretamente, ao campo da comunicação. Eram, antes, pensadores independentes. A cultura, incluindo aspectos relacionados aos meios de comunicação social, era, para eles, o referencial para o entendimento, sempre de caráter crítico, da sociedade moderna. Havia, como pano de fundo, a história de uma Europa em guerra (meado dos anos 1940) e um socialismo que não correspondera às expectativas.

Viram, pois, o surgimento do capitalismo neoliberal e o incentivo ao consumo de massa. Perceberam que, apesar da intenção de se dar aos indivíduos maior conforto por meio do progresso tecnológico, o capitalismo engendrou, por outro lado, outros problemas, como o da massificação, inclusive do cinema. Ora, se progredir significava consumir cada vez mais, o que antes era considerado obra de arte para os eruditos frankfurtianos acabaria sendo patrolado pela reprodução de produtos de segunda categoria. “Para Benjamin, as tecnologias de comunicação surgidas depois da fotografia se caracterizam pela sua reprodutibilidade”, afirma Rüdiger (2001, p.136). Ainda conforme Rüdiger, aquele pensador alemão dizia que o caráter único e artesanal das obras de arte criavam ao redor dela uma *aura* e uma dimensão de *culto*. Era uma tentativa de resgatar o valor da criação artística, o que, conforme eles, parecia se perder na Indústria Cultural, e, ainda hoje, é grande o número de simpatizantes dessa tese. O termo pode lembrar a tese frankfurtiana de crítica aos produtos de “massa”, e, aqui, é bem o caso. O “novo sempre igual” não é expressão de retórica para Ruy Guerra. Vemos, segundo ele, uma série de filmes diferentes, que, porém, são iguais na forma de tratar a vida, por meio do que Guerra chama de “naturalismo”, aquilo que procura provar que a realidade está ali, na tela. Por isso, Guerra se declara “anti-ilusionista”, porque trata o cinema como cinema, e relativiza as suas características como arte do real, quando se pensa no documentário como algo verídico.

Para ele, ficção também é verídica, ao passo que um chamado documentário sempre será, sob o olhar dele, irreal ou até surreal, porque não haveria distinção possível entre uma coisa e outra. Um traço característico em Ruy Guerra é a “necessidade” de “fazer cinema” - e não a de “fazer filme” - do jeito que ele faz. E que jeito é esse? Em primeiro lugar, é não assumir responsabilidades que o desgostem como pessoa. Ele disse que fazer as coisas do jeito que ele faz é se conhecer por dentro. É respeitar-se do jeito que é para respeitar os outros. É uma relação de si mesmo para o Outro. Naquele episódio com os produtores de *Quarup*, por exemplo, Guerra pensou na fragilidade do Outro - pois eram produtores inexperientes - e até quis ajudá-los, mas o resultado foi inesperado. Assumiu a angústia deles, como declarou, e lamentou ter de fazer isso, porque não foi atrás de sua intuição, e a intuição, no caso de um *autor* é a única forma que ele tem de não errar. A intuição, ao contrário da razão, não falha. Ao agir de forma racional, conseguiu viabilizar o filme, sim, mas este filme, se ele permanecesse com sua idéia inicial, poderia ter ido até mais longe do que foi. Ou não. Ir mais longe, naquele caso, significava ter sucesso comercial. Não que o filme não o tivesse, mas era uma

oportunidade, em se tratando de um filme de diretor autoral, arrecadar ainda mais. Sucesso, para Ruy Guerra, é bom. Porém, com uma ressalva: desde que tenha vontade de fazer o filme, e vontade, no caso dele, é algo que vem do seu interior, e não da idéia de ganhar dinheiro. O resultado é que Ruy Guerra se sente um diretor marginal, mas não marginalizado. E não há problema nisso, porque as escolhas são dele.

Esta passagem da entrevista lembra uma das respostas do professor Teixeira Coelho. Declarou, em relação ao tópico sobre uma possível marginalidade dos estudiosos do imaginário, que ele mesmo tinha se retirado de uma ciência que não o interessasse. O mesmo se pode dizer de Ruy Guerra: ele mesmo se retirou não só de um cinema que não o interessa, mas de um modo de fazê-lo cujo paradigma vê a imagem (visual, icônica, traçada) com a lente do figurativo renascentista. Ruy Guerra vai ainda mais longe e, tocando no ponto nevrálgico da tese de Flusser, gostaria de ter condições de investir na invenção de outro equipamento foto-cinematográfico, que direcionasse o olhar - de novo o olhar - para uma realidade múltipla. Flusser questiona a autoria por achar que as imagens de um cineasta (ele não se refere a um cineasta, propriamente dito), por exemplo, seriam todas previsíveis, já que o aparelho é limitado e programado para desempenhar um número específico de funções. Daí o nosso questionamento: o desafio do cineasta autoral, portanto, não seria o de agir “contra” o programa dos aparelhos no interior do próprio programa, seguindo a lógica de Flusser? Para Flusser, ainda, o fotógrafo (análogo ao cineasta, no nosso entender) só faz o que o aparelho lhe permitir fazer e que, portanto, ele não é o autor da imagem. É com o que tem disponível, porém, que Ruy Guerra procura uma linguagem própria. Um exemplo dessa linguagem é o trabalho de câmera em *Estorvo*, que se transforma em uma espécie de personagem do filme. É a câmera, neste filme, que comunica a angústia existencial do Eu. Mas, para Guerra, seria possível entrar no interior do aparelho, como postula Flusser.

Continuando um pouco mais com Flusser, sua tese é a de que a atividade criadora não acontece de forma isolada, por obra de Gênio, mas sim pelas diversas relações que este autor estabelece com o Outro. Um autor, e é este o paradoxo, não é um átomo isolado, mas se inspira tanto em si quanto no Outro. Maffesoli aproveita a relação Eu-Tu para falar de um sentimento comunitário. Ele tentou mostrar em um de seus livros, “A transfiguração do político”, que a identidade (dura, cartesiana, fria) do indivíduo se despedaçou, e que vivemos uma lógica de “identificação” (maleável, plural, inesperada), e que essa “solidariedade orgânica”, feita de atrações e repulsões, de identificações afetuais ou de emoções partilhadas, em todos os domínios, não tem mais

a ver com a Política, e sim com uma espécie de versatilidade das emoções. Talvez seja o que observemos em Ruy Guerra. O traço que marca seu imaginário é o de uma *sensibilidade trágica*. Sua imagem, agora no sentido bachelardiano do termo, é a de ser parecido com um vampiro: o sangue, mais do que um juízo de valor, é uma necessidade. Pode gostar ou não dele, mas é dele que se vive, e disso não pode mais se afastar, mesmo que, aparentemente, faça mal para outra pessoa e a transforme no que ele, vampiro, já é. Isso é trágico, porque não existe uma solução para esse caso, conforme ensina Maffesoli. O dramático, segundo ele, aponta para uma resolução, mas não o trágico. A resolução é o sentimento do dramático cinematográfico, poderíamos dizer, que tem, no retorno de bilheteria, se tratarmos este tópico, primeiramente, sob um ponto de vista mercadológico, um caminho para o sucesso.

Em segundo lugar, agora sob o ponto de vista estético, ser dramático pode ser comparável ao uso de fórmulas, como, por exemplo, manuais de roteiro, que Ruy Guerra não admite para si. É que isso traria uma submissão do *autor* a um esquema pensado previamente, como se fosse uma espécie de aplicação na bolsa visando a uma espécie de rendimento. E não é assim que Ruy Guerra vive. Nem que ele fizesse um só filme para resolver sua vida financeira, o cineasta moçambicano afirmou que não o faria, a não ser que se sentisse estimulado a fazê-lo por seus próprios ideais e com seus próprios referenciais. De fato, um projeto dele tem de vir dele próprio. Mas será que um cineasta autoral como ele conseguiria fazer um filme que *não* respondesse a um desejo, a uma vontade, a uma paixão, que são os sentimentos com os quais ele trabalha? Todos os cineastas considerados autorais pelos ex-críticos de cinema da *Cahiers du Cinéma* e que foram entrevistados em uma publicação denominada “A política dos autores” sentem o mesmo que Ruy Guerra: um forte sentimento de individualidade (e não individualismo, voltamos a reiterar). Poderíamos dizer, até, que todos vivem, no cinema, um processo de individuação, de conhecimento do *self* que os transforma em cineastas maduros. Jean Renoir, por exemplo, procurava - não aprioristicamente - um contato entre a obra de arte e a espiritualidade, na tentativa de, simplesmente, fazer bem ao homem por meio do trabalho artístico. Para ele, é um erro se meter em um empreendimento para o qual não nos sentimos (reparem a importância do sentimento na opção autoral) atraídos (s/d, p.19).

Um filme autoral nasce, portanto, da atração do cineasta por seu empreendimento (empreendimento esse que tem menos um caráter mercadológico do que passional). Outro exemplo é Roberto Rossellini. Naquela mesma edição, o diretor

italiano afirmara que o que importa é a “personalidade de um artista, de um homem que pretende, que quer e que *tem de ser* um ser humano que observa certas coisas e as conta aos outros, para servir, precisamente, de elo entre as suas emoções e as deles” (s/d, p. 104). Novamente, por meio desse depoimento, reparamos na relação Eu-Outro, que, em nenhum momento, fora menosprezada por qualquer um dos cineastas entrevistados neste livro⁸⁶. Rossellini se refere a um elo, uma imagem presente no imaginário autoral de cineastas que procuram antes a comunhão do que o isolamento do mundo, e a melhor forma que encontraram para isso foi o cinema. O cinema é uma forma de expressão pessoal. Ruy Guerra pensou em ser escritor e disse que, antes de ser cineasta, só faltou alguém investir na sua formação para se tornar músico. Ele, no entanto, escreve para o cinema e compõe para a música. De alguma forma, os talentos pessoais de Ruy Guerra são canalizados para três formas diferentes de produção artística: a literatura, a música e o cinema. A linguagem cinematográfica o habilita ao exercício literário, tanto é que, atualmente, escreve um romance para poder transformá-lo, depois, em roteiro de cinema. Um roteiro, para aquele projeto de filme, ficaria aquém da sua imaginação. É preciso, então, pensar literariamente para desconstruir a narrativa. A linguagem, não só cinematográfica, mas como modo de expressão e de comunicação humanas, faz toda a diferença no imaginário autoral.

A linguagem comunica. Em 1948, o cineasta Alexandre Astruc, a respeito do qual nos referimos antes ao relacionar o trabalho de um diretor autoral ao de um romancista, escreve que “o cinema está, pura e simplesmente, tornando-se uma linguagem: isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja”. Astruc continua o artigo dizendo que o “abstrato”, neste caso, se traduz por suas obsessões, como acontece tanto no ensaio quanto no romance. Daí surge, e ele inaugura, a expressão “*caméra-stylo*”. Truffaut se apropria dessa idéia para justificar o estilo de cineastas que ele e seus colegas de redação da *Cahiers du Cinéma* passariam a admirar. É todo cineasta que não se esconde atrás da câmera e cujo sentimento parece evidente, translúcido no filme. O mesmo poderíamos dizer de Ruy Guerra. O sentimento que este cineasta tem da modernidade (que nós traduzimos por “pós-moderno”, conforme já explicamos anteriormente, por se basear na tese de Michel Maffesoli em relação ao novo convívio social, amparado por uma idéia de imaginário) é representado em *Estorvo*, por exemplo. Poderíamos ir até

⁸⁶ Além de Jean Renoir e Roberto Rossellini, constam Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Carls Dreyer, Robert Bresson e Michelangelo Antonioni.

um pouco mais longe. Ruy Guerra se reconhece na figura do “eu” - o protagonista do filme. É um homem sem nacionalidade, que circula - mesmo que tenha se radicado no Rio de Janeiro - como um nômade. Para ele, tudo é relação, como diria Maffesoli. Ruy Guerra reforça a ambivalência, também em Maffesoli, do nomadismo como “reintegração e exílio”, ou, como havíamos sugerido antes, do enraizamento etéreo. Não que o nômade não tenha raiz, mas o seu solo arquetipal o projeta para um outro estado de espírito, no qual “a preocupação consigo se expressa com os outros, em função dos outros e, muito freqüentemente, em referência ao Outro” (MAFFESOLI, 2001, p.151).

O perfil autoral de Ruy Guerra tem relação, também, com a forma como ele vê as adaptações literárias para o cinema. Em um dos momentos da entrevista, momento este que não foi transcrito para a tese, o cineasta comentou que, em outra entrevista, alguém perguntara a ele porque fazia tantas adaptações literárias para o cinema, e Guerra disse que não eram tantas assim. Em seguida, nós dois começamos a listar as adaptações, e Guerra, em primeiro lugar, ficou surpreso. Não esperava que fossem tantas. Porém, reparamos que a maioria de seus filmes (computamos os longas-metragens exibidos comercialmente no Brasil: ou seja, os principais deles) é adaptada da literatura. Porém, se incluirmos *Sweet hunters (Ternos caçadores, de 1969)*, *Mueda – memória e massacre (1979)*, *Monsanto (2000)*, *Portugal S/A (2003)* e seus novos projetos, comentados na entrevista, aí não é maioria. Segue o restante da lista:

Os cafajestes (1962): Não

Os fuzis (1964): Não

Os deuses os mortos (1970): Não

A queda (1977): Não

Erendira (1982, de Gabriel García Márquez): Sim

Ópera do malandro (1985, de Chico Buarque de Hollanda): Sim

A fábula da bela Palomera (1987, de Ruy Guerra e Gabriel García Márquez): Sim
(com ressalvas, porque Ruy Guerra e Gabo criaram a história, originalmente, juntos)

Kuarup (1989, de Antônio Callado): Sim

Estorvo (2000, de Chico Buarque de Hollanda): Sim

O veneno da madrugada (2004-2005, de Gabriel García Márquez): Sim

Apesar de fazer várias adaptações literárias, e por isso ele se surpreendeu com a quantidade delas, principalmente dos seus filmes lançados no Brasil, de *Erendira* até *O veneno da madrugada* (que ele simplifica, carinhosamente, chamando-o “O veneno...”), Ruy Guerra considera *seus* estes filmes. A explicação mais provável para isso é que o

cineasta transcria ou transpõe o livro para a tela sem uma preocupação de fidelidade com a obra escrita no original. Foi o caso que ele relatou em *O veneno...*: o autor, Gabriel García Márquez, falou bem do filme, que, porém, descaracterizara o livro. A maneira com que Ruy Guerra adapta é semelhante à tese das adaptações literárias da *Poética* dos Autores. Truffaut, o principal crítico do modelo de transposição da literatura ao cinema daquela época, nos anos 1950, porque procurava ser fiel ao livro, propunha outra postura do cineasta em relação à obra literária: que não se procurasse fazer com que o filme fosse o equivalente cinematográfico ao texto literário. Sua tese aparecera em um artigo, intitulado *Uma certa tendência do cinema francês*, no qual tentava definir essa tendência, delineando seus limites, explicitada no título do artigo e que ele denominara “realismo psicológico”. O problema apresentado por Truffaut é que o “realismo psicológico” supõe que, na adaptação de um romance, existem cenas filmáveis e não-filmáveis (realizáveis ou irrealizáveis). Assim, ao invés de suprimir as cenas não-filmáveis, procurava-se algum modelo de cena equivalente, isto é, cenas que o autor do romance teria escrito para o cinema, por meio da seguinte “bandeira”: inventar sem trair.

Mas esse lema incomodava Truffaut, porque ele não estava convencido de que um romance comportasse cenas não-filmáveis, em primeiro lugar. Depois, porque a pretensão de considerar uma cena não-filmável parecia um axioma, uma lei inquestionável, que todo mundo aceitasse naturalmente. Segundo Truffaut, neste artigo, não seria exagero considerar que de 150 filmes franceses realizados anualmente, naquele período, contavam uma mesma história: a de uma vítima, geralmente um corno, enganado pela mulher. O que o cineasta francês defendia, e é o que Ruy Guerra faz nas suas adaptações, é respeitar os códigos de representação de dois universos diferentes, um é o da literatura; outro é o do cinema. Em *Estorvo*, Ruy Guerra não se preocupa em retratar, fielmente, o livro, apesar da semelhança do personagem do livro com o do filme. Em *O veneno...*, porém, não há qualquer relação direta entre o desfecho do livro e o do filme. Não se trata de uma traição, mas de uma releitura própria no cinema da literatura do texto literário, que pode adquirir diversas formas. É uma tríplice imersão no universo ficcional. Primeiro, a do escritor e da relação que ele estabelece com o seu mundo. Depois, a do cineasta e o uso que faz do mundo criado pelo escritor, e, finalmente, do receptor que *re-cria*, também ao seu modo, o que se originou do escritor, passou pela imaginação do cineasta e continuou na sua forma de interpretar a obra. Um livro adaptado para o cinema já não é mais o livro escrito anteriormente, assim como o

filme dirigido pelo cineasta já não é mais, de certa forma, dele: é do Outro. O que importa na caminhada de Ruy Guerra é “a pessoa que ele é”, “a vontade de fazer” e “a justeza do olhar”, como ele próprio diz. A raiz de Guerra é a língua (ou a linguagem), formada no húmus de Moçambique para o nomadismo do mundo, conforme se define: “Meio africano, meio português, meio brasileiro, um tanto latino, meio perdido. Cem por cento o quê, nesse conquetel de angústia?”.

8.7 Filmografia⁸⁷

8.7.1 *Os cafajestes* (1962, Brasil, 100min, 35mm, p&b)

Sinopse: “Sucessivas chantagens feitas por dois amigos, um vigarista de Copacabana e o outro filho de um banqueiro. Relações de amor e frustração vividas entre os personagens. Clássico do Cinema Novo brasileiro”.

Elenco: Jece Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Glauce Rocha, Hugo Carvana.

Argumento: Miguel Torres e Ruy Guerra

Roteiro e direção: Ruy Guerra

Produção: Gerson Tavares

Produtor associado: José Sanz

Produtor executivo: Jece Valadão

Assistência de direção: Sérgio Sanz e Ivan de Souza

Direção de fotografia e câmera: Tony Rabatoni

Montagem: Nello Melli e Zélia Feijó

Cenografia: Aníbal Almeida

Música: Luiz Bonfá

Produtora: Magnus Filmes (Brasil)

Distribuidora: Fama Filmes

Prêmios e festivais:

1962 – Prêmios Saci do Estado de São Paulo (Brasil)

⁸⁷ Lista dos principais filmes, considerando “principais” aqueles que foram exibidos no circuito de cinema comercial e alternativo (exposições, mostras, festivais) ou lançados em VHS ou DVD. Para ver a filmografia completa, sugerimos a série Diretores Brasileiros, do Centro Cultural Banco do Brasil: “Ruy Guerra - Filmar e viver” (Org. Dolores Papa), que também serviu de consulta para esta filmografia parcial.

Melhor Direção

Melhor Argumento Original

Melhor Fotografia

Melhor Música

Melhor Atriz (Norma Bengell)

1963 – Festival de Berlim (Alemanha)

Participação oficial representando o Brasil

8.7.2 *Os fuzis* (1964, Brasil, 103min, 35mm, p&b)

Sinopse: “Num vilarejo no interior da Bahia, um grupo de soldados tenta impedir que a população faminta invada e saqueie os depósitos de alimentos, enquanto aguarda a promessa de chuva prometida por um beato e seu boi santo. Um motorista de passagem, ex-militar, acaba por incitar o povo e é morto pelos soldados”.

Elenco: Nelson Xavier, Átila Iório, Paulo César Pereio, Hugo Carvana.

Argumento: Ruy Guerra

Colaboração: Pierre Pelegri

Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres

Direção: Ruy Guerra

Produção: Jarbas Barbosa

Produtor associado: Gilberto Perrone

Assistência de direção: Cecil Thiré

Fotografia: Ricardo Aronovich

Cenografia: Calazans Neto

Montagem: Raimundo Higino e Ruy Guerra

Música: Moacir Santos

Companhia produtora: Copacabana Filmes, Daga Filmes e Inbracine Filmes (Brasil)

Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Rochers

Prêmios e festivais:

1964 – Festival de Berlim, Alemanha

Urso de Prata (Prêmio Especial do Júri)

Festival de Pesaro, Itália

Melhor Fotografia (Ricardo Aronovich)

1964 – Festival de Cinema Brasileiro de Teresópolis

1965 – Festival de Acapulco, México

Prêmio Cabeza de Palanque

Cahiers du Cinéma (França): selecionado na lista de críticos europeus como um dos dez melhores filmes da história do cinema.

8.7.3 *Os deuses e os mortos* (1970, Brasil, 97min, 35mm, colorido)

Sinopse: “No sul da Bahia, nos anos 30, um homem sem nome e nem passado se intromete na luta dos grandes coronéias pela posse da terra e do cacau. É uma luta de interesses econômicos e financeiros, de produtores e exportadores, no clima úmido e tropical dos cacauais e bananais, numa corrida do ouro que chama aventureiros e jagunços, sertanejos fugidos do sertão, prostitutas, jogadores, vendedores ambulantes, circos e ilusões”.

Elenco: Othon Bastos, Norma Bengell, Ruy Polanah, Ítala Nandi, Nelson Xavier, Dina Sfat

Argumento: Ruy Guerra

Colaboração: Paulo José e Flávio Império

Roteiro e direção: Ruy Guerra

Produção: César Thedim e Paulo José

Produtor associado: J. Fredy Rozemberg

Produção executiva: K.M. Ekstein

Assistência de direção: Rui Polanah e Ronaldo Bastos

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Ruy Guerra e Sérgio Sanz

Cenografia e figurino: Marcos Weinstock

Música: Milton Nascimento

Companhia produtora: Daga Filmes e Produções Cinematográficas, Grupo Filmes, C.C.F.B. – Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros, Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Brasil)

Distribuidora: Columbia Pictures do Brasil

Prêmios e festivais:

1970 – Festival de Brasília

Melhor Filme (Candango de Ouro)

Melhor Ator (Othon Bastos)
 Melhor Atriz (Dina Sfat)
 Melhor Fotografia (Dib Lutfi)
 Melhor Cenografia (Marcos Weintock)
 Melhor Música (Milton Nascimento)

Prêmios do Estado do Rio de Janeiro

Melhor Atriz (Ítala Nandi)
 Melhor Fotografia
 Melhor Atriz Coadjuvante (Mara Rubia)
 Melhor Ator Coadjuvante (Nelson Xavier)
 Golfinho de Ouro pela Melhor Criação do Ano

1971 – Dizième Rencontre Internationale du Cinéma et de Jeunesse de Grenoble, França:

Melhor Realização
 Melhor Fotografia

XIII Semana Internacional de Cine In Color de Barcelona, Espanha

Prêmio Dama Del Paraguas (Melhor Filme)

1974 – Prêmio de Qualidade INC (Brasil)

1970 – Festival de Berlim, Alemanha, Competição Oficial, representando o Brasil

Festival de Cartago, Tunísia

1971 – Participação na Semaine Positif, Paris, França

XIX Festival Del Cine, San Sebastian, Espanha

Festival de Cannes (Quinzaine des Réalisateur), França

Obs.: Selecionado pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* como um dos sete melhores filmes do ano, França

8.7.4 *A queda* (1977, Brasil, 110min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Um soldador cai do andaime onde trabalha sem segurança. A caminho do hospital, um companheiro relembra passagens vividas pelos dois no sertão baiano (*Os fuzis*). A morte do operário complica a empresa, que, envolvida numa concorrência pública capaz de lhe proporcionar grandes lucros, não quer correr o risco de ver denunciadas as más condições de trabalho de seus empregados”.

Elenco: Nelson Xavier, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, Paulo César Pereiro

História original: Ruy Guerra

Argumento: Ruy Guerra e Nelson Xavier

Roteiro e direção: Ruy Guerra e Nelson Xavier

Fotografia: Edgar Moura

Montagem: Ruy Guerra

Cenografia: Carlos Prieto

Música: Milton Nascimento e Ruy Guerra

Companhia produtora: Zoom, Daga Filmes (Brasil)

Prêmios e festivais:

1978 Festival de Berlim, Alemanha

Urso de Prata (Prêmio Especial do Júri)

CNBB Rio de Janeiro

Prêmio Margarida de Prata

Festival de Brasília

Melhor Ator (Nelson Xavier)

1979 Federação Cineclubes do Rio de Janeiro

Prêmio São Saruê

1980 Festival Biarritz, França

1981 Festival de Edinburgo, Inglaterra

Semana do Positif, Paris, França

8.7.5 Erendira (1982, Brasil-México-França-Alemanha, 103min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Perdidas na solidão do deserto, Erendira e sua avó desalmada moram em uma enorme mansão. Com a morte do marido, a avó dispensa os empregados, ficando todo o serviço doméstico por conta da neta. Um incêndio, provocado acidentalmente por Erendira, destrói o casarão e a avó decide vender o corpo da neta para pagar a imensa dívida”.

Elenco: Cláudia Ohana, Irene Papas, Michel Lonsdale, Blanca Guerra

História original e roteiro: Gabriel García Márquez, que deu origem ao livro “A incrível e triste história de cândida Erendira e sua avó desalmada”

Direção: Ruy Guerra

Produção: Alain Queffélec

Produção executiva: Gonzalo Martinez e Otton Roffiel

Assistência de direção: Félix Martin, Victor Anteo, Roman Hernández e Natalie Eckelkamp

Fotografia: Denys Clerval

Direção artística: Pierre Cadiou

Cenografia: Rainer Chaper

Montagem: Kenout Peltir e Jeanne Kef

Música : Maurice Lecouer

Companhia produtora : *Les Films de Triangles* (França), *Cine Qua Non* (França), Filmes A2, Atlas Saskia Film, Austra e Ministério da Cultura da França

Prêmios e festivais:

1984 Festival de Chicago, Estados Unidos

Prêmio Melhor Atriz (Irene Papas)

1985 Cine Clube, São Paulo

Melhor Filme Brasileiro (escolha do público)

1983 Festival de Cannes, França

Competição oficial representando o México

Festival Latino Americano, Cuba

Hors-Concours

Festival de Nova York, Estados Unidos

8.7.6 Ópera do malandro (1985, Brasil-França, 100min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Em 1941, em plena II Guerra Mundial, uma dançarina de cabaré é explorada por um cafetão no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. O cabaré pertence a um alemão, odiado pelo cafetão e seus seguidores, que, num acesso de fúria, resolvem destruir o cabaré. Em represália, o alemão despede a dançarina, mas vê sua filha seduzida pelo malandro”.

Elenco: Edson Celulari, Ney Latorraca, Cláudia Ohana, Fábio Sabag, Elba Ramalho, Wilson Grey

Argumento: Baseado na peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque de Hollanda, inspirada, por sua vez, no clássico de John Gray e no musical “A ópera dos três vinténs”, de Berthold Brecht e Kurt Weill.

Roteiro: Chico Buarque de Hollanda, Orlando Senna e Ruy Guerra

Direção: Ruy Guerra

Produção: Marin Karmitz e Ruy Guerra

Produção executiva: Alberto Graça

Diálogos e música: Chico Buarque de Hollanda

Fotografia: Antônio Luís Mendes

Cenografia: Irênio Maia e Mauro Monteiro

Coreografia: Regina Miranda

Montagem: Mair Tavares e Idê Lacreta

Arranjos e regência: Chiquinho de Moraes

Companhia produtora: MK-2 Produções, Austra, TF-1 Films Productions e Ministério da Cultura da França

Prêmios e festivais

1986 Prêmio do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Golfinho de Ouro (Cinema)

III Festival Latino Americano de Havana, Cuba

Prêmio Especial do Júri

Melhor Trilha Sonora

Melhor Montagem

1988 – Quinzaine des Réalisateurs, Cannes, França

1987 – Miami Fil Festival, Estados Unidos

8.7.7 A fábula da bela Palomera (1987, Brasil-Espanha, 90min, 35mm, colorido)

Sinopse: “No final do século XIX, um rico aristocrata, fabricante de cachaça em Paraty (RJ), apaixonou-se por uma jovem casada. Os amantes clandestinos utilizam pombos-correio para se comunicar, temendo que a cidade saiba da ligação entre os dois e que o romance tenha um desfecho trágico”.

Elenco: Ney Latorraca, Cláudia Ohana, Tônia Carrero, Dina Sfat, Chico Diaz, Tonico Pereira

Argumento: Série “Amores difíceis”, baseado em episódio do romance “O amor nos tempos do cólera”, de Gabriel García Márquez

Roteiro: Ruy Guerra e Gabriel García Márquez

Direção: Ruy Guerra

Produção: Max Marambio e Ruy Guerra

Produção executiva: Mair Tavares

Direção de fotografia e câmera: Edgar Moura

Montagem: Mair Tavares

Direção artística: Irenio Maia

Música: Egberto Gismonti

Canção: Balada da Bela Palomera, de Ruy Guerra e Egberto Gismonti

Companhia produtora: Guerra Filmes (Brasil), Fox Lorber, Televisión Española (Espanha) e International Network Group

Distribuidora: Art Filmes e Colubia Tri-Star

Prêmios e festivais

1988 – 25º Festival Internacional de Television

Prague d’Or (Prêmio da Imprensa)

Festival de Munique, Alemanha

21º Festival de Brasília (hors-concours)

XXXIII Semana Internacional de Valladolid, Espanha

Mostra de Cinema em São Paulo

1989 – 13th Hong Kong International Film Festival

1990 – Festival Latino Americano, Providence, Estados Unidos

8.7.8 Kuarup (1989, Brasil, 115min, 35mm, colorido)

Sinopse: “Nando, um padre pernambucano em crise existencial, relembra dez anos de sua vida (1954-1964), como seu envolvimento político pouco antes do golpe de 64, a sobrevivência na clandestinidade e a luta contra as tentações da carne, simbolizada na paixão irreprimível pela jovem Sônia, que está sendo procurada por uma expedição”.

Elenco: Taumaturgo Ferreira, Cláudia Raia, Fernanda Torres, Cláudia Ohana, Maitê Proença, Lucélia Santos

Argumento: Adaptação do romance “Quaruo”, de Antônio Callado

Roteiro: Ruy Guerra e Rudy Lagemann

Direção: Ruy Guerra

Produção: Roberto Fonseca, Paulo Brito e Ruy Guerra

Produção executiva: Mair Tavares

Fotografia: Edgar Moura

Montagem: Mair Tavares

Cenografia: Hélio Eichbauer

Música: Egberto Gismonti

Companhia produtora: Grapho Produções Artísticas (Brasil)

Distribuidora: Art Filmes

Prêmios e festivais

1989 – Festival de Cannes, França

Competição oficial representando o Brasil

XV Festival de Cine Ibero-americano de Huelva, Espanha

Prêmio Radio Nacional de España

Prêmio Asociación Del Escritor Cinematográfico de Andaluzia

Melhor Filme

Festival Latino-americano de Havana, Cuba

Prêmio Federação Internacional de Cine Clube

Melhor Filme

1988 – Prêmio Casa de las Américas, Cuba

Festival dos Festivais, Toronto (Canadá)

1990 – Cinco Indicações no 1º Prêmio Bel Metal, Brasil

8.7.9 Estorvo (2000, Brasil, 95min, 35mm, colorido)

Sinopse: “O pesadelo existencialista de um personagem anônimo que vaga por uma grande cidade de hoje, acossado, desconfiado de tudo e de todos, afrontando a violência cotidiana, o seu próprio passado, os seus fantasmas. Nessa fuga sem destino, revê amigos, busca a família e se envolve com uma série de personagens extremados, na tentativa de descobrir o enigma de sua caminhada”.

Elenco: Jorge Perugorria, Bianca Byington, Xandó Graça, Leonor Arocha

Argumento: Baseado no livro homônimo de Chico Buarque de Hollanda

Roteiro e direção: Ruy Guerra

Produção: Bruno Stroppiana e Bruno Cerveira

Produção executiva: Jom Tob Azulay e Miguel Mendonza

Fotografia: Marcelo Durst

Direção artística: Raul Oliva, Cláudio Amaral Peixoto e Tony de Castro

Montagem: Mair Tavares

Trilha sonora: Egberto Gismonti

Companhia produtora: Sky Light Cinema (Brasil), D&D Audiovisual (Portugal) e ICAIC (Cuba)

Distribuidora: Riofilme

Prêmios e festivais

2000 Festival de Cannes, França

Competição oficial representando o Brasil

Festival de Gramado

Melhor Fotografia

Melhor Trilha Sonora

Festival de Huelva, Espanha

Melhor Diretor

2001 - Associação Paulista de Críticos de Arte

Prêmio Melhor Diretor

2002 - Festival de Rabat, Marrocos

Festival de Nova Delhi, Índia

V FICA-Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, Brasil

8.7.10 O veneno da madrugada (2006, Brasil-Argentina-Portugal, 118min, 35mm, colorido)

Sinopse: “A chuva constante e a lama fazem parte do cotidiano dos habitantes de um povoado localizado em algum lugar da América do Sul. As várias construções decadentes revelam a expectativa do progresso no passado, que não se realizou. A estagnação do povoado sofre um abalo quando diversos bilhetes anônimos são espalhados por toda a cidade, denunciando traições amorosas e políticas, assassinatos, romances secretos e segredos de família envolvendo filhos bastardos”.

Elenco: Leonardo Medeiros, Juliana Carneiro da Cunha, Rejane Arruda, Maria João Bastos

Argumento: Baseado no livro “*La Mara hora*”, de Gabriel García Márquez

Roteiro: Ruy Guerra

Direção: Ruy Guerra

Produção: Bruno Stroppiana

Assistente de direção: Janaína Diniz

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de arte: Marcus Flaksman

Edição: Mair Tavares

Música: Guilherme Vaz

Distribuição: United International Pictures

Prêmios e festivais:

2005 – Festival de Brasília

Prêmio Melhor Fotografia

Melhor Direção de Arte

Festival de Havana, Cuba

Prêmio Melhor Fotografia

2005 – Festival de San Sebastián Espanha

Competição oficial representando o Brasil

Festival de Biarritz, França

Competição oficial representando o Brasil

Considerações finais

Emoção e ousadia estética são (pelo menos) dois atributos do cineasta autoral, além de outros, como o de um *espírito aventureiro*, para usar a expressão do teórico que mais influenciou este trabalho, o sociólogo francês Michel Maffesoli. Foi assim que se configurou esta tese. Procuramos observar o espírito (aventureiro e, acrescentando, dionisíaco de Ruy Guerra, em contraposição ao produtivista Prometeu) - em outros termos, um imaginário autoral - de um cineasta que filma respeitando seus valores pessoais e que são observáveis, para determinado espectador, na sua estética cinematográfica. Este cineasta é Ruy Guerra. Sua escolha, justificada na introdução da tese, se deu, primeiramente, por uma questão de gosto. Mas não foi só o gosto que contou. Também levamos em conta o fato de que ele foi um dos pioneiros do Cinema Novo e que, dos anos 1960 para cá, continua em atividade, assim como, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos, cujo papel também se destacou no início do Cinema Novo, só para ficar em um único exemplo. Porém, é com o cinema de Ruy Guerra - e, por isso, o gosto prevaleceu - que nos identificamos mais.

Os oito capítulos fazem referência ao universo da autoria com que esse “modelo”, digamos, de cineasta trabalha, e que se configurou da seguinte forma: (1) a teoria, (2) o *contraditório*, (3) o imaginário, (4) a pós-modernidade, (5) a técnica, (6) a autoria, (7) a arte e, por fim, (8) o cineasta (Ruy Guerra). Da teoria à “conclusão”, a idéia foi trabalhar, desde o início, com uma trajetória, um processo, um caminho⁸⁸. A metodologia que melhor se adequava e se adequou a essa escolha era e foi a de uma Sociologia Compreensiva, nos termos com que se originara em Max Weber (1864-1920)⁸⁹, mas que, nesta tese, se baseou na releitura contemporânea de Maffesoli sobre aquela idéia, segundo a qual, resumidamente, parte de uma proposta de incluir (o que o racionalismo positivista procurou separar) e de relativizar (o que era tido como certeza), conforme um pluralismo causal. Foi isso que se tentou aqui: traduzir um imaginário

⁸⁸ Este foi o sentido que buscamos no “trajeto antropológico” em Gilbert Durand. Ele não escreveu, até onde se sabe, um livro específico sobre o assunto, mas, na sua obra em geral, procurou focalizar a perspectiva antropológica da imaginação humana a partir do “inconsciente coletivo” em Jung e dos elementos primordiais da natureza em Bachelard, a terra, a água, o ar e o fogo. E isso o afastou de um conceito fechado de imaginário, privilegiando antes a faculdade simbolizadora de que o ser humano é dotado.

⁸⁹ Em síntese, que levasse em consideração os elementos heterogêneos, a subjetividade do outro, a significação cultural (determinada ao mesmo tempo pela materialidade e pelas idéias) e a descrição do vivido naquilo que é.

autoral no cinema de Ruy Guerra sem a pretensão de ser a única e definitiva interpretação possível do seu cinema. Tentamos priorizar a convergência de idéias que estivessem em sintonia entre si e fossem cúmplices a um modo abrangente - e qualitativo - de “análise”. Por esse viés, ainda, buscamos desenhar um contexto no qual a idéia de “noção” - mais aberta, mais polissêmica e mais pluralista - tivesse prioridade. O conceito, que não é de todo inválido, não servia e não serviu ao nosso modo de pensamento, porque nele (o conceito) a impressão que temos (por mais que o relativizemos) é o de uma resposta segura e inapelável aos nossos questionamentos.

A metodologia baseada em uma Teoria do Imaginário partiu do princípio de que um autor cinematográfico é uma pessoa plural e que sua maneira de agir ou de atuar no mundo é relativista, conforme a noção de imaginário, em Durand, segundo a qual vivemos o que se poderia chamar de negociação (este é o ponto do relativismo, o de uma negociação) entre as pulsões subjetivas e as coerções objetivas da vida. O resultado dessa negociação é a maneira que o ser humano encontra de se relacionar com o mundo. Este modo pode ser individualista, sim. Porém, na pós-modernidade, e é o que pontuamos neste trabalho, tivemos o propósito de *incluir* os postulados autorais - normalmente aceitos como os de um trabalho individual - junto aos de uma coletividade, junto ao Outro, porque não vivemos de forma isolada no mundo. Assim, o gênio criador, alheio aos acontecimentos ao seu redor, nunca existiu e, caso alguma vez tenha se pensado nisso, conforme o ambiente de uma época, chegou o momento de revermos essa idéia, e foi o que tentamos, tomando por base o cinema de Ruy Guerra. Foi uma tentativa de, conforme Merleau-Ponty, “reaprendermos a ver o mundo”, porque “o mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do Outro, pela engrenagem de umas nas outras” (1999, p.18). Isso vale não só para a minha (enquanto autor desta tese) relação com o cinema de Ruy Guerra, mas também a dele com o mundo em que vive. Confunde-se, equivocadamente, o momento de solidão de um artista com o de um individualismo. Dionísio brincava nas longínquas montanhas com as mênades.

Na solidão, o que o artista faz é reencontrar-se como um ser coletivo, o que pode parecer - e o é - paradoxal. Mas o paradoxo não tem nada de errado. O paradoxo também é uma forma de existência, e o paradoxo autoral é: quanto mais o autor viaja de si para si, alcança um subterrâneo fértil que emerge, artisticamente, como expressão da coletividade. O filme autoral, por isso, não é estereotipado (definido como um padrão

fixo, conforme o dicionário Houaiss). O estereótipo é condição do filme não-autoral, aquele cujas características são opostas às que são observadas no trabalho autoral e que esta tese, repetidamente, acentuou. Nós procuramos, porém, ir além do paradoxo e considerarmos a unidade - formada pela objetividade e a intersubjetividade - de um todo *contradictorial*, para contemplarmos uma maneira de pensamento que levasse em conta o mundo, o Outro e a si mesmo dentro de um contexto orgânico e holístico. Para haver esse tipo de sentimento, elaboramos a tese de uma *sensibilidade autoral*. É a forma que encontramos para não sermos taxativos em relação ao nosso tema, porque “sermos taxativos em relação ao nosso tema” significaria dizer: este filme (ou cineasta) “é” ou “não é” autoral. Não gostaríamos de ser maniqueístas, algo bastante comum na crítica cinematográfica e no meio cinéfilo, aliás. Nosso foco recaiu na “sensibilidade”, também, porque a idéia de “sensível” abre espaço para uma leitura subjetiva do mundo. Alguém pode ser sensível ao barulho, por exemplo. Outra pessoa, não. Nesta tese, procuramos ser sensíveis ao modo de um cineasta fazer cinema, e este cineasta é Ruy Guerra. O seu cinema mostrou-se, dentro da nossa sensibilidade (o “nossa” quer dizer “minha”), autoral. Procuramos, então, costurar o raciocínio em torno da tese de uma postura *autorista hoje* junto à de 50 anos atrás.

E pensar a autoria hoje não poderia ignorar um tema dominante na virada do século, a pós-modernidade. E pensar a pós-modernidade deveria incluir os pensadores dessa pós-modernidade, o que foi visto no capítulo “O jogo da pós-modernidade”. Alguns autores que falam da pós-modernidade se referem não diretamente a ela, mas a ela de forma transversal. Neste jogo, porém, estão, conscientemente ou não, falando de uma pós-modernidade. Mas um desses autores se diferencia dos outros em relação ao uso dessa expressão: é Michel Maffesoli. O sociólogo francês assume a condição pós-moderna, e, mais até que Lyotard, faz dessa pós-modernidade o embasamento de sua teoria, a de que vivemos um regime mais tribal (“noturno”, para usar a expressão de Durand, em contraposição ao “diurno”). Maffesoli é uma espécie de discípulo de Durand, que, por sua vez, é discípulo de Bachelard, o filósofo que trata da dinâmica das imagens, o que Durand irá estender para a imaginação dos símbolos (ou imaginação simbólica). Razões e crenças andam juntas. Por isso, a pós-modernidade inclui, também, o arcaísmo e o retorno do mito. Maffesoli diria, até, que a pós-modernidade reside, justamente, nessa união entre elementos arcaicos e tecnologia de ponta. Ou seja, o homem é um animal racional que busca, na natureza, uma explicação para a sua existência, e, por não encontrá-la lá, na sua origem, procura uma resposta simbólica

para a vida. E desse simbolismo é feito não só o cinema e a forma com que alguns cineastas trabalham, mas também este “museu imaginário”, segundo André Malraux, das manifestações culturais, que servem, nas suas diferentes modulações, para reequilibrar a espécie humana.

Pensando em termos relativistas, esta tese não teve início, nem fim. Como estabelecer, concretamente, o início dela? Por causa de uma folha de rosto e das referências bibliográficas? Não seria esta uma visão um tanto parcial de um trabalho que é, assim como o cinema de Ruy Guerra, reflexo de uma trajetória de vida? É nesse caminho que fazemos escolhas. Às vezes, porém, parece que fomos escolhidos para fazê-las. Portanto, não é possível, em relação ao tempo, afirmarmos com certeza o começo de tudo, muito menos da existência no planeta. Logo, esta tese, apesar da formalidade em concluí-la, não acaba aqui. Não disse tudo o que queria sobre Ruy Guerra, mas foi tudo o que eu consegui dizer, por ora. Não fiz a tese dos meus sonhos, mas foi o sonho que tive, por ora. Ruy Guerra inspira este mesmo tipo de reflexão. Não espera que seus filmes sejam perfeitos, mas faz o possível para aperfeiçoá-los. Não trabalha pensando no resultado (sucesso), mas o resultado tem de vir do trabalho. Não espera reconhecimento do público, ou de quem quer que seja, mas reconhece a alteridade do Outro. Vive para criar e cria para viver. O cinema, para Ruy Guerra, é uma filosofia de vida. Ele não se reconheceria como a pessoa que é se não fosse o cinema, apesar de sonhar com a literatura. Mas a literatura está lá, no seu cinema. O contrário não poderia acontecer, pois, tecnicamente falando, uma coisa impossibilita a outra. Cinema é o movimento visual e *imaginal* de uma imagem. Literatura é a escrita do sonho. A peculiaridade do cinema é esta, um meio “inclusivista” por natureza, e, por isso mesmo, transdisciplinar em que a perfeição é a morte.

Em um livro, ainda, podemos até introduzir alguns fotogramas. Mas não podemos, em um livro, misturar a técnica própria da literatura - pois ela depende da escrita - com a técnica própria do cinema, que, como nos mostra a etimologia da palavra, vem do grego *kínema*, o que significa, justamente, “movimento”. Movimento de uma imagem visual (que não deixa de ser também *imaginal*), o que só cabe no espaço restrito da técnica de reprodução cinematográfica, seja analógica ou digitalizada, mas não em um livro. Ruy Guerra, no cinema, introduziu técnicas literárias, mas não o inverso: ele não é um romancista (estritamente falando). Revelou, na entrevista exclusiva para a tese, que está escrevendo um romance para transformá-lo em roteiro, e não um roteiro em forma de romance. São duas coisas distintas, tecnicamente, mas não

antagônicas, emocionalmente. Explica-se: é que Ruy Guerra, um cineasta visceral, em tudo o que faz, em tudo o que cria, não se afasta do cineasta que é. Ora, se no momento faz um romance, sabe-se que é o romance feito por um cineasta. Se, uma vez acabado, o romance ficasse restrito ao universo literário, o que não é o projeto dele, teríamos outra relação entre o *autor*, Ruy Guerra, e suas escolhas artísticas. No entanto, ainda assim, teríamos um cineasta que escreveu um romance ou um romance escrito por um cineasta (tanto faz). O que estamos querendo ressaltar é que o fato de Ruy Guerra ser o cineasta autoral que ele é, e é esta a condição de sua existência, mesmo que deixasse o cinema e se dedicasse apenas à literatura, não seria só um escritor: carregaria consigo, indelevelmente, a marca de um cineasta. E se fosse chamado de ex-cineasta, ainda assim teria sido um. O ser e o estar⁹⁰ no mundo são indissociáveis no *autor*.

E foi dessa autoria que tratamos aqui: o *não*-racional (o ser e o estar no mundo do jeito que se é) transformado em arte (Maffesoli). Não buscamos a origem da não-racionalidade, apenas assumimos (com base em certos critérios), da mesma forma que a teoria de uma Política dos Autores do cinema francês, que alguns cineastas são autorais e outros optam, sem demérito algum aos *blockbusters* (é bom frisar novamente), em “fazer filmes”, conforme a distinção proposta por Ruy Guerra. Este conceito, o de “fazer filmes”, designa o cineasta de mercado, ao contrário de “fazer cinema” (um cineasta autoral). Seria possível haver um cineasta autoral de mercado ou, o que dá na mesma neste caso (é sempre saudável trabalharmos com as inversões, por isso não perdemos a oportunidade de fazê-las), de mercado autoral? A história do cinema, e a do próprio Ruy Guerra, que fez sucesso, entre outros filmes, com *Quarup*, mostra que sim. Porém, esta tese não tratou do (in)sucesso de um *autor*, Ruy Guerra, em termos de mercado, mas não pôde, tampouco, fugir completamente desse assunto. O foco, no entanto, não foi esse, e sim o de observar a trajetória de um cineasta cujos referenciais abrangem tanto o Cinema Novo quanto a pós-Retomada. Foi esse percurso, de lá para cá, sem demarcá-lo explicitamente como camisa-de-força, que procuramos cobrir. Aliás, é o que o próprio título da tese propõe: “O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade”, e não “O cinema de Ruy Guerra e o imaginário autoral na pós-modernidade *do Cinema Novo à pós-Retomada*”. Seria um recorte demasiado histórico. Não que ela, a História, não tenha importância, mas não queríamos situar uma trajetória de vida sob o enfoque historicista.

⁹⁰ Em francês, e possivelmente em outras línguas, um mesmo verbo - o *être* - designa tanto o “ser”, que é a condição de viver, quanto o “estar”, o aqui-e-agora.

Observamos que o cinema de Ruy Guerra é marcado pelo Cinema Novo, mas não, em termos cinematográficos, pelo Cinema Novo de *um único* estilo, apenas. O Cinema Novo de Ruy Guerra é um Novo Cinema. *Transversaliza* o foco (em termos literais e abstratos) do cinema. Começou dirigindo um filme que não se enquadrava na Estética da Fome, para tratar *não só* de um universo brasileiro miserável, politicamente falando. A miserabilidade em *Os cafajestes* é outra. É de outra gente: a de uma elite na “civilizada” Copacabana. É um filme tão incômodo quanto a cena com cerca de seis minutos de duração, em um só *take*, da coreografia improvisada de Norma Bengell (nua), enquanto o carro-cafajeste ruge ao redor dela. O desajuste social é a temática de Ruy Guerra, neste ou nos outros filmes que fez. E esse desajuste é como que uma percepção da vida cotidiana, sem criticá-la ou desafiá-la. Ela é o que é, apenas. E, por isso, fizemos uma aproximação do cinema de Ruy Guerra com o presenteísmo e o nomadismo, as duas idéias-chave da pós-modernidade e do imaginário pós-moderno em Michel Maffesoli. O presenteísmo é o querer viver, como a própria palavra designa, o *presente*, sem um projeto de vida amarrado ao futuro. Nomadismo é uma espécie de desterritorialização da pessoa, hoje fragmentada (como o personagem de *Estorvo* e do próprio Ruy Guerra, que nasceu em Moçambique, foi considerado cidadão de “segunda classe”, estudou cinema e televisão na França e veio ao Brasil, para respirar o ar dos trópicos).

O olhar de Ruy Guerra é transversal, e essa transversalidade se apresenta por uma temática fílmica, como frisei antes, do desajuste. O desajuste, por sua vez, é uma característica humana. Compreender o mal é uma forma de viver essa compreensão e se afastar do pensamento crítico, no sentido moralista da crítica. Crítico, ele é, mas sem a pretensão da verdade. O mal, inerente ao desajuste, é vivido artisticamente no cinema e adquire, por isso, uma natureza simbólica sob a lente de Ruy Guerra, que procura a expressão cinematográfica na relação com o Outro. É um processo de *individuação* ou amadurecimento, *ouvindo* o silêncio interior para sair de si: recolhimento e êxtase. Ruy Guerra não vive, porém, só da reflexão. É na ação - por meio da linguagem - que o pensamento toma forma; mas ele, o pensamento, ao se configurar, já é, aí, ultrapassado pela expressão poética, conforme a epígrafe de autoria de Bachelard. É nesse constante vai-e-vem e nessa ambivalência de natureza antropológica, como ensina Gilbert Durand, que o artista autoral vive. Para ele, *autor*, filmar é viver, e vice-versa. Este é o cinema de Ruy Guerra, o da transversalidade. É ver o *(in-)comum* da vida. A vida, para ele, é rara, e essa raridade não tem sido contemplada pelo cinema de entretenimento, segundo

ele. Percebemos que, na pós-modernidade, a de um hedonismo cotidiano, ainda se preserva um espaço *autoral*, não só no campo cinematográfico como também artístico. Não poderíamos ler o futuro para saber se o autor desaparecerá, como vários teóricos postulam. Acreditamos, porém, e a tese procurou mostrar justamente isso, que, considerando a necessidade do gesto de criação, o autor é eterno, existindo ou não vanguardas para justificá-lo.

Outro viés apresentado na tese - reforçado por Ruy Guerra - é que a eternidade do *autor* não é uma construção de estilo. É o estilo em si. O estilo *é* a pessoa. Oriundo da tradição autoral, Ruy Guerra, aparece e permanece em uma zona de confluência entre a necessidade de criação e a de regras mercadológicas, mas ainda *autor*. O que procuramos saber foi o que o motiva, hoje. Como se deu este “trajeto antropológico” entre a vida que se vive e a vida que se sonha vivendo? Para dar conta desta tese, houve uma contextualização de fundo teórico, com a apresentação do que poderíamos denominar deslizamentos sociais entre os períodos moderno e pós-moderno. Outra parte integrante da tese se baseou em entrevistas não só com Ruy Guerra - nosso protagonista - mas também com pesquisadores do imaginário, entre outros cineastas. Partimos do princípio de que o cinema autoral na pós-modernidade antes acolheria do que excluiria o Outro. Tentamos ver à luz da contemporaneidade, em suma, um cinema produzido por um diretor autoral. Também foram discutidas as noções de estética e de arte como expressões de uma personalidade, para além de uma leitura freudiana do recalque e da neurose. Expressões como pessoa múltipla, identificações sucessivas, existência estética e intuição sensível entram em campo na pós-modernidade e no imaginário de cineastas que marcaram (e ainda testemunham) o cinema na era do que se convencionou chamar - ou está se convencionando - *pós-Retomada*.

Vale lembrar, ainda, que buscamos uma elaboração teórica baseada na tradição compreensiva. Nela, a verdade é relativa, o que justifica o fato de *não* termos trabalhado, aqui, com a idéia de conceito, mas *sim* com a de noção, para permitir um cruzamento com outras áreas do saber que não só a do cinema e com as quais o conceito, da forma estrita como é normalmente entendido na academia, não seria o meio mais adequado. Só a *noção* seria coerente com um tema complexo como o da autoria por permitir argumentos no sentido de uma *razão contraditorial* e de um *relativismo prático*. Esta expressão - “relativismo prático” - é baseada em Paul Feyerabend e significa “a maneira como opiniões, costumes e tradições diferentes dos nossos podem afetar as nossas vidas” (1991, p.30). É o mesmo sentimento que Ruy Guerra tem em

relação à cultura globalizada e que, no âmbito desta tese, procuramos mostrar. Feyerabend explica que aquela noção - e aqui se filia ao nosso pensamento - contém um referencial *concreto* sobre o modo como *podemos* ser afetados e outra parte *normativa*, que designa o modo como *devemos* ser afetados. Ora, isso que Feyerabend comenta nada mais é do que uma *re-leitura* do “trajeto antropológico” em Gilbert Durand, o de um constante movimento daquilo que nos diz respeito *subjetiva* e *objetivamente* falando.

Estas duas forças agem, constantemente, na pessoa, e, se tomarmos o caso particular do *autor*, resultam na maneira com que ele se expressa - e só a expressão já basta. Não entramos no julgamento se a obra autoral é boa ou má, é melhor ou pior do que outro tipo de filme. O que verificamos foi que um artista autoral, chamado Ruy Guerra, reforça a tese da existência, na sociedade pós-moderna, de um trabalho umbilicalmente ligado ao seu modo ou estilo de vida e que o resultado desse trabalho, unido ao seu modo ou estilo de vida (desculpem a redundância, mas é uma tentativa de ser claro), apresenta características que o transformam em (ou num produto de...) Arte, assim mesmo, com “a” maiúsculo. Esta obra de Arte, originária do seu estilo de vida, é que irá diferenciá-la do produto voltado para o entretenimento (salientando que esta é uma designação, na falta de outra melhor, para falar de um produto tipicamente comercial, como ainda se faz referência nos estudos de cinema: ou seja, aquele não-autoral e não-experimental). Poderíamos, para simplificar, denominar o produto do entretenimento de *blockbuster*, se não entrarmos no mérito de que esse filme já pressupõe um alto investimento, o que pode não ser o caso de algum filme comercial, que, mesmo barato, ainda assim, tem a característica de só entreter. É difícil, não há dúvida, estabelecermos um limite entre um filme autoral e não-autoral. Este limite, porém, poderia ser a forma com que o diretor se conduz. Existem outras variáveis, também. No entanto, a menos que se confirme o contrário, um diretor que sinta a necessidade - e a autoria sempre parte desse pressuposto - de filmar algo mais pessoal, fatalmente terá um resultado satisfatório. Se o resultado acontecer.

Na carreira - se é que existe uma - de Ruy Guerra, as escolhas sempre respeitaram um desejo pessoal de trabalho, que não se “vendeu” ao mercado. Isso ele deixa claro, não só pela estética fílmica da sua obra, como também pelo estilo de vida, até mais do que por suas declarações. Seus depoimentos ratificam suas escolhas, mas não poderíamos, como deixamos claro no capítulo referente à Entrevista, esperar que, a partir desses dados, nos ancorássemos nela e fizéssemos disso o empírico de nossa tese.

Por exemplo: Ruy Guerra poderia se declarar um cineasta prometeico, mas, se observássemos outras variáveis, talvez ele não fosse aquilo que ele dissera dele mesmo. A Entrevista com Ruy Guerra, mesmo assim, é uma das partes mais importantes da tese, menos por esperar dele declarações que confirmassem as nossas hipóteses - o que acabou acontecendo, aliás - do que conhecê-lo integralmente, no seu mundo e nos seus devaneios: conhecê-lo plural, podendo ser eufórico, radical, sensível, verborrágico e, porque não, egoísta. Ruy Guerra se mostrou Ruy Guerra. E dessa generosidade em aparecer do jeito que ele é, pois foram quatro horas de entrevista, sem parar e sem modificar - até certo ponto - sua rotina, é que demonstrou interesse em si mesmo enquanto Outro. Foi sensível à alteridade. E ele não dá *qualquer* entrevista: precisa ser costurada com antecedência e ter um propósito bem definido. Certa vez, disse ele, um jornalista foi procurá-lo para uma entrevista e este repórter, de Esportes (parece), sabia apenas que Ruy Guerra era um cineasta. Explicou-lhe que estava ali só para cumprir a pauta, pedindo-lhe que declarasse alguma coisa. Depois desse episódio, Ruy Guerra é mais seletivo. É tão seletivo na entrevista quanto na escolha de seus projetos, que se originam das tripas, como vimos: de um “eu profundo”.

Com isso, procuramos ver, também, que o racionalismo não é a única forma de pensamento, o que foi tratado, principalmente, nas entrevistas sobre o imaginário. Conforme Feyerabend, o aparecimento do racionalismo, na Grécia antiga, resulta na desvalorização e no afastamento de formas complexas de pensamento. Ruy Guerra, portanto, seria anti-racional. Não significa dizer que o racionalismo não seja parte constitutiva do nosso pensamento, e sim que não é *só* do racionalismo que nos baseamos para viver a nossa verdade. Por isso, o sugestivo título de um dos livros de Feyerabend: “Adeus à razão”. Para ele, a “diversidade é benéfica, ao passo que a uniformidade reduz as nossas energias e os nossos recursos - intelectuais, materiais” (1991, p.9). O mesmo se aplica ao cinema de Ruy Guerra: a mistura, o ecletismo, a transformação, o paratático (construção em blocos de sentido) e, claro, o dionisíaco, tudo isso enriquece a linguagem cinematográfica, uma característica do cinema autoral de Ruy Guerra, que busca na teoria quântica um sentido para a imagem. O método de Ruy Guerra é a liberdade de pensamento e de ação. Já o problema do racionalismo é que, segundo Feyerabend, desde o começo, os intelectuais deixaram claro que seus conhecimentos não eram acessíveis aos mortais comuns. O mesmo poderíamos dizer em relação aos artistas, ou ao sentido que uma crítica especializada lhes conferiu. Acreditamos, porém, que a relação Eu-Outro sempre esteve presente na comunidade

artística, mas, talvez, não com o mesmo sentimento que o da atualidade, em que a presença do Outro é sintomática de um modo de vida pós-moderno.

Flusser, conforme mostramos na tese, lembra que nem sempre foi assim, e que o artista se julgava, sim, um Gênio. Ruy Guerra, porém, não se considera *um* e nem distingue entre o mundo real e o mundo de aparências. A ficção pode tanto ser real quanto a realidade pode ser ficção. É o que vemos, por exemplo, em *Estorvo*. O protagonista do filme não sabe o que vê e o que vive. Não sabe se a vida é um sonho ou um pesadelo. Procura preencher um vazio que adquire proporções fantasmagóricas e absurdas ao se relacionar com o Outro. O Outro é ameaçador, mas, ainda assim, existe, e, para enfrentá-lo, talvez o melhor seja a busca de um referencial próprio, como a fuga ou a infância. *Estorvo*, no nosso entender, é o filme que melhor simboliza o cinema de Ruy Guerra, porque nessa história, adaptada do romance homônimo de Chico Buarque, o protagonista não tem nome próprio, a exemplo do que ocorre, simbolicamente, com o desnecessário nome próprio para o indivíduo (não mais uno ou único) na pós-modernidade, a não ser quando se coloca na postura autoral, autor de sua própria história, ao mesmo tempo inserido em uma coletividade. O nomadismo poético em *Estorvo* é o nomadismo do cinema de Ruy Guerra. Consideramos esta tese uma especulação. Não temos a pretensão da verdade e do conhecimento “definitivo” sobre Ruy Guerra. Muito se falou a respeito dele e de sua obra. Um dos trabalhos mais completos sobre ele é o do catálogo do Centro Cultural do Banco do Brasil, “Ruy Guerra - Filmar e viver”, publicado em 2006, que hoje só se encontra com o próprio Ruy Guerra, e alguma coisa em sebo, ou com cinéfilos que o adquiriram de alguma outra forma.

Observamos em Ruy Guerra uma ambivalência natural entre o sujeito e o objeto. Não existe uma relação dicotômica dele, Ruy Guerra, o sujeito, com o filme (o objeto). O filme é uma extensão dele, assim como ele é uma extensão do filme. Esta natureza umbilical é a base do argumento da nossa tese. Com isso, procuramos escrever uma tese na qual os valores subjetivos tivessem tanta importância quanto os valores objetivos. Ao especificarmos estes dois tipos de valores não procuramos separar uma coisa da outra. No entanto, é só a partir dessa observação, que acaba ganhando contornos distintivos (paradoxalmente), é que poderemos fazer avançar o conhecimento, da mesma forma que para se falar de pós-modernidade é imperativo nos situarmos em relação ao período considerado “moderno”. Ruy Guerra é inimitável. Não procuramos, nele, um perfil acabado. Não foi esse o propósito. O propósito foi o de... - considerando aspectos que

dizem respeito ao imaginário deste cineasta - ...apresentar uma natureza autoral e poética do fazer cinematográfico em Ruy Guerra no ambiente de uma pós-modernidade. Desconstruindo o título da tese, é possível observar, talvez com mais clareza, as etapas de trabalho. Dito de outra forma, a tese fala de um *cinema*, que é o da *autoria* em *Ruy Guerra*, no contexto de um *imaginário* na *pós-modernidade* (cinema, autoria, Ruy Guerra, imaginário e pós-modernidade). Foi essa a relação pela qual procuramos *não* confirmar uma hipótese, mas antes *percorrer* um caminho transversal, inspirado pelo próprio imaginário deste cineasta que se quer livre e, por isso mesmo, provisório no *mundo* dos mortais.

Ruy Guerra é um tipo de cineasta que dirige de acordo com princípios autorais, no sentido de construir uma obra (mais vivida do que racionalizada) de cunho pessoal, que emerge da necessidade da expressão em contraposição à busca, consciente, do retorno de mídia e de bilheteria. O retorno até pode acontecer, mas é secundário em relação ao espírito (dionisíaco, aqui portador da loucura, e loucura como criação) que o domina. O *autor dionisíaco* é frenético, mas também é quieto e sossegado. Nasce, morre e ressuscita, mesmo depois de ter sido devorado pelos Titãs, representados, segundo López-Pedraza, “por teorias preconcebidas, atitudes missionárias, técnicas, fantasias de manipulação, estratégias astutas e na destrutividade tão comum à natureza humana” (2002, p.16). Mas o coração de Dionísio, salvo por Atena, continua vivo. A personalidade complexa de Dionísio é a que melhor representa o cinema de Ruy Guerra, um deus marginal que conquista um lugar entre os homens e no Olimpo (BRUNEL, 2000, p.242). O que nos interessou em Ruy Guerra foi antes a *pessoa* do que o *indivíduo*. Uma tem um caráter polissêmico e o outro, monovalente. É questão de sensibilidade, que tem a ver com o gosto, e o gosto, conforme Teixeira Coelho, nunca é uma construção *inteiramente* autônoma, porque é resultante de um contexto cultural. Lidamos (nós, pesquisadores, e eles, cineastas autorais) com a seguinte questão: o que é o sensível? É o que se apreende *pelos* sentidos, diz Merleau-Ponty (1999, p.28). Portanto, é tudo menos o objetivismo de que vivemos *só* uma dualidade (o dualismo verdadeiro-falso), de que vivemos *só* uma verdade, de que vivemos *só* uma vida racional. Ruy Guerra sabe, retomando Nietzsche, “que nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos: de nós mesmos somos desconhecidos” (1998, p.7).

Pela via de uma nova autoria cinematográfica, um filme como *Estorvo*, de Ruy Guerra, pode sustentar uma idéia de arte que, mesmo na pós-modernidade, cujos valores alternativos abalam o estruturalismo moderno, ainda expressa uma forma única de

expressão. É a do cineasta que, utilizando-me de Nietzsche, diz “sim à vida”. Isso significa aceitar o trágico, viver o presente em detrimento de um futuro glorioso, caracterizado pelo drama típico da modernidade. O expressar-se, porém, não é a simples realização de um projeto, mas antes uma necessidade interior e física, como diria Pasolini. É disso que esta tese fala, isto é: de uma sensibilidade autoral pós-moderna e de cunho inclusivista em que o autor se reconhece, antes de mais nada, ambíguo. Esqueçamos, por ora, o corte reducionista de uma maneira demasiado moderna de se pensar o cinema e tenhamos em mente que uma idéia como a *Nouvelle Vague*, ou o *cinema de autor*, só existe na exata medida do seu contrário. Autoria não se restringe à assinatura do nome em algum trabalho, mas a uma opção moral (Orson Welles). Como espécie de potência, para a surpresa do poder (outra releitura de Maffesoli sobre idéia de Nietzsche, referindo-se a um movimento de base contrário às normas estabelecidas de cima), os *autores* cinematográficos são atuantes e continuam ativos, tanto no Brasil quanto em qualquer outra parte do mundo. Basta que estejamos abertos a essa *sensibilidade* de produção, que promoveu um recuo na padronização, de acordo com Morin ao se referir à *Nouvelle Vague*, e que também promove uma qualificação da arte cinematográfica.

O conflito harmonioso entre suas pulsões subjetivas e coerções objetivas - idéia que traduz um imaginário - é o que há de fundamental em uma reflexão sobre autoria cinematográfica. É o fundo, também, de onde deriva a personalidade do *autor*, cujo suporte arquetipal o transforma no mesmo que todos nós. Mas, na trilha até o consciente, emerge transformado, singular e único. A autoria cinematográfica na pós-modernidade - uma maneira de sentir alternativa ao modelo cartesiano de cunho moderno - é complexa. Durante a modernidade, o indivíduo era sentido como a razão última de toda a vida em sociedade. Hoje, é preciso superar essa visão. Uma pessoa, que não é só o sujeito moderno da ordem e do progresso, não se fecha mais em si mesma, e foi isso o que quis mostrar Wunenburger com o exemplo do par e da tríade, cujo movimento se dirige, progressivamente, a um ordenamento prismático e de diversos matizes. Essa abertura do eu se reflete em várias frentes, inclusive no cinema. Logo, a autoria cinematográfica na pós-modernidade pode ser identificada como um desejo de participação (do realizador) para além do ego individual fechado sobre si mesmo. Quer ele queira ou não, o Outro é parte constitutiva do seu ser. O isolamento é uma utopia. Os diretores franceses oriundos da *Nouvelle Vague* não deixaram nenhum manifesto ou cartilha autoral, o que daria um sentido restritivo e, portanto, individualista ao

movimento. O que há de positivo na autoria cinematográfica é, pois, a importância dada à experiência humana plena que prestigia a expressão pessoal acima da virtuosidade técnica. Ruy Guerra, enfim, *não* é daqueles que têm uma carreira, mas dos que têm uma vida.

Anexos (Entrevistas completas)

Maria Cecília Sanchez Teixeira

EPB - A senhora consegue lembrar a partir de que momento ou em que circunstâncias passou a se interessar por imaginário?

MCST - *O meu interesse pelo imaginário começou com a minha “conversão” (*) aos novos paradigmas em 1986, quando cursava o doutorado em educação na FEUSP e andava bastante insatisfeita com o referencial teórico que eu utilizava para compreender a gestão da escola, que sempre fora meu objeto de interesse, vez que havia sido diretora de escola da rede estadual de ensino, antes de ser professora na FEUSP, no Departamento de Administração Escolar. Faltando dois anos para terminar meu doutorado, e com os créditos já concluídos, fui assistir, como ouvinte, a disciplina de José Carlos de Paula Carvalho (colega de departamento que depois viria a ser meu orientador) sobre uma nova abordagem antropológica da educação (que mais tarde se constituiria como uma nova área de estudos chamada de Antropologia das Organizações e da Educação), cujos pilares teóricos eram: a Antropologia da Complexidade de Edgar Morin e a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand. Foi por essa ocasião que também comecei a ler Maffesoli: “A conquista do presente”, “A lógica da dominação”, “A violência totalitária”, “O tempo das tribos”. O diálogo com esses autores, num primeiro momento bastante difícil para uma pedagoga, foi um marco na minha vida. Parecia que eles diziam tudo o que eu pensava e sentia, mas não conseguia verbalizar. Mudei de orientador e de referencial teórico. Só que naquele momento, em razão do tempo de que dispunha para concluir o doutorado (naquele tempo não havia prorrogação de prazo), acabei por fazer um trabalho teórico a partir da Sociologia do Cotidiano de Maffesoli. Minha tese: “Sócio-antropologia do cotidiano e educação: repensando aspectos da gestão escolar”. Defendida em 1988, foi publicada pela Imago em 1990 com o título de “Antropologia, cotidiano e educação”. Nela faço uma breve aproximação entre Morin e Durand, para situar Maffesoli nos novos paradigmas. Se o doutorado foi o meu ritual de iniciação nesse novo paradigma, as minhas atividades no pós-graduação (aulas, orientações, pesquisas) foram a oportunidade para os aprofundamentos e questionamentos. Estávamos pisando em território novo, quase que totalmente inexplorado na educação e também na*

universidade. Para nos sentirmos seguros (eu, Paula Carvalho e mais três colegas) criamos um grupo de estudos e pesquisas. E a primeira pesquisa que nos propusemos a fazer, “O imaginário de alunos de escolas de 1º e 2º graus” (eram assim chamados os níveis fundamental e médio), pasme, foi financiada pelo CNPq entre 1992 a 1994. Esse grupo foi institucionalizado com o nome de Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação - CICE/FEUSP. Foi a partir dessa pesquisa que comecei a direcionar meus estudos para o imaginário, seguindo as trilhas abertas por Gilbert Durand. Dessa pesquisa saiu minha livre-docência, realizada em 1994: “Imaginário, cultura e educação: um estudo sócio-antropológico de alunos de escolas de 1º e 2º graus”. Se, num primeiro momento, Maffesoli havia dado conta das minhas inquietações, sua abordagem não foi suficiente para os aprofundamentos que eu sentia necessidade de fazer na minha busca pela compreensão do ser humano e da educação. Pois entendo que a educação é o processo de auto-construção da humanidade no sujeito. Autoconstrução que envolve a construção da humanidade em suas duas dimensões essenciais: a individual e a social, como diz a minha velha amiga Beatriz Fétizon, grande educadora e filósofa da educação. Então, uma das coisas que me atraiu em Durand foi exatamente a possibilidade de associar o indivíduo e o sociocultural sem privilegiar um ou outro, por meio da noção de trajeto antropológico. Essa mesma integração de polaridades encontrei em Jung, não por acaso um dos pilares teóricos de Durand e com quem tenho dialogado bastante ultimamente. () quando digo conversão não é porque eu considere o paradigma como uma doutrina, mas porque entendo que mudar de paradigma é, como diz Morin, mudar de crença, mudar de ser, mudar de universo. Ou seja, implica numa mudança existencial.*

EPB - O que é o imaginário para a senhora?

MCST - *Em razão da minha filiação paradigmática, entendo o imaginário tal como o conceituou Durand: como um dinamismo organizador de imagens, que tem como função mediar a nossa relação com o mundo, com o outro e conosco mesmo. Considero, nessa perspectiva durandiana, que é através do imaginário que nos reconhecemos como humanos, conhecemos o outro e apreendemos a realidade múltipla do mundo. É o imaginário que, por meio do processo de simbolização, define as competências simbólico-organizacionais dos indivíduos e dos grupos, organizando as experiências e as ações humanas. São os processos de simbolização que permitem ao*

ser humano assumir sua humanidade, tomar consciência da condição própria aos seres vivos, ou seja, do seu destino mortal. Gosto quando Durand diz que o universo humano é simbólico e só é “humano” na medida em que o homem atribui sentido às coisas e ao mundo. Esta é uma das minhas crenças teóricas.

EPB - Estudiosos do imaginário estão sempre falando mal do cartesianismo. Como é essa relação?

MCST - *Não se trata de “falar mal”, mas de mostrar suas limitações. Herdeira de Aristóteles, a lógica cartesiana é uma lógica binária, que permite somente duas proposições, ambas “verdadeiras”. Como a imagem, em razão da sua ambigüidade, não pode ser reduzida a um argumento formal “verdadeiro” ou “falso” ela é descartada, como inútil ou promotora do erro e da falsidade. E qual a consequência disso para a educação? Ao aprofundar o fosso entre razão e imaginação, a lógica cartesiana acaba por privilegiar pedagogicamente a razão, o conceito, a percepção, promovendo um deslizamento da imagem em direção ao conceito. Gosto dessa poesia de Manoel de Barros porque acho que ela traduz poeticamente esse empobrecimento do imaginário promovido pelo racionalismo exacerbado que dominou a modernidade:*

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem. , não se trata de falar mal, as de reconduzir os paradigmas aos seus limites. Como diz Morin, a lógica cartesiana não precisa ser superada, ela pode ser integrada em uma lógica complexa.

EPB - Como “aplicar” o imaginário em pesquisa? Como não fiz esse levantamento, a senhora chegou a utilizar o imaginário na sua dissertação e-ou na sua tese?

MCST - *Sim, como já disse, ele é o meu referencial tanto em pesquisa como na docência. Desde a livre-docência, em 1994, utilizo o imaginário como referencial de minhas pesquisas, muitas delas com financiamento do CNPq. A minha última pesquisa, concluída em 2007 e também financiada pelo CNPq, foi sobre o imaginário de diretores de escola do município de Cáceres/MT. No entanto, não obrigo meus orientandos a utilizá-lo, pois entendo que um referencial deve ressoar no pesquisador, deve fazer sentido para ele, ou seja, ele deve acreditar nas suas possibilidades.*

EPB - Dias atrás, um professor de pós-graduação da PUCRS e de graduação da UFRGS disse que o imaginário em pesquisa é algo “oneroso” (querendo dizer que dava para simplificar a tese). A senhora concorda com ele? Justifique, por favor.

MCST - *Claro que não concordo. Não conheço este professor, mas sua afirmação me faz pensar que ele não sabe do que está falando. Acho interessante ele usar “oneroso”, nunca tinha visto esta expressão ser usada para se referir a uma abordagem teórica. Quando nós começamos a utilizar o referencial do imaginário na FEUSP, nos idos dos anos 90, os colegas que não entendiam nada, mas que queriam se colocar contra, diziam: “É complicado”. Penso que a resistência ao novo, o patrulhamento ideológico (que se traveste de patrulhamento teórico) e a falta de conhecimento são os responsáveis pelo uso de expressões tão inapropriadas para se referir a um referencial teórico ou paradigma. É muito difícil mudar de paradigma. Kuhn, no seu famoso livro, “A estrutura das revoluções científicas”, dizia mais ou menos o seguinte: que quando um paradigma rende para o pesquisador, ele não vai querer mudar e, certamente, será enterrado com ele. Na verdade, eu acrescentaria, muitas vezes ele nem rende mais, mas como o paradigma tende a deslizar para o inconsciente, ele se torna implícito e passa a parametrizar inconscientemente o conhecimento e a ação da comunidade científica. Como dizia Paula Carvalho, isso impede o diálogo, pois as pessoas comprometidas com diferentes cosmovisões (outro sentido ampliado de paradigma) deixam de falar umas **com** as outras e passam a falar umas **contra** as outras. E por não saberem **de onde** falam, nem sabem realmente **o que** falam.*

EPB - Se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)? Ou seja, a condição marginal não é sua maior riqueza?

MCST – *Certamente, ele correria o risco de se transformar em doutrina, como aconteceu com o marxismo. A sua força instituinte se perderia ao ser “institucionalizado”, mas parece não haver outro caminho. Para se tornar “oficial” e ser legitimado pela comunidade científica, o conhecimento tem que se conformar às normas acadêmicas, ainda regidas pela lógica cartesiana e pelos princípios positivos, nos quais não cabem a dúvida, a incerteza, o pluralismo, a pluridisciplinaridade e a epifania. No entanto, se Durand tiver razão, o imaginário (feliz ou infelizmente) não ficará para sempre na marginalidade. Lembro aqui o seu conceito de bacia semântica, segundo o qual, um conjunto social é sempre desenhado por um mito. A dominância de um mito numa certa época cria uma homologia semântica, que religa epistemologia, teorias científicas, estética, gêneros literários, visões de mundo, constituindo uma bacia semântica. Mas, como a dominância de um mito nunca é absoluta, a cada momento, vários mitos se superpõem, enquanto uns são atualizados, outros permanecem na sombra, na marginalidade. Essa metáfora potamológica permite a compreensão do percurso temporal dos mitos e suas manifestações socioculturais, artísticas, literárias, científicas... Em sua origem, uma corrente mítica é um esboço confuso de um imaginário, cujos conteúdos (mitos, sonhos, utopias, desejos) afloram timidamente. Aos poucos, ela se fortalece e se torna oficial, “teatralizando-se” em usos sociais positivos ou negativos, que recebem a sua estrutura e seu valor de “confluências” sociais diversas para, finalmente, racionalizar-se, transformando-se em sistemas filosóficos e ideológicos. Este é o momento da monopolização do mito, que se torna dominante e, paradoxalmente, atinge o ponto de saturação, deixando-se penetrar por outras correntes míticas, anunciadoras de outros mitos, de outras visões de mundo, geralmente aqueles que haviam sido reprimidos e permanecidos na sombra. Mitos que, depois de atingirem seu ponto máximo de manifestação simbólica também perderão a sua pregnância semântica, transformando-se em sistemas ideológicos, científicos e doutrinas. Mas, com relação a isso nada podemos fazer, embora ainda reste uma esperança se considerarmos que as lógicas pluralistas que surgem poderão produzir um conhecimento menos compartimentado, mais transdisciplinar, que poderá acolher*

tudo o que, por não ser explicado pela razão, foi descartado pelo paradigma científico ainda dominante na academia.

EPB - Durand afirmou, em *A Fé do Sapateiro* (p.42), que os maiores hermenutas da nossa época são ou heréticos ou poetas ou universitários marginais (Cassirer, Ricoeur, Eliade, Bachelard). A senhora e outros estudiosos do imaginário no Brasil também se sentem excluídos da ciência?

MCST - *Nesse rol eu acrescentaria Jung(*), que ainda não é bem compreendido na academia. Considero Jung muito importante para a formação do educador e, no entanto, a maioria dos cursos de formação não o inclui em seu currículo. Agora, não me sinto excluída da ciência, pois tenho uma concepção ampliada de ciência, mas de alguns espaços acadêmicos sim. Acabo de me lembrar de um episódio que ilustra o que eu digo. Quando em 1998 resolvemos realizar um encontro sobre imaginário: “I Encontro sobre Imaginário, Cultura e Educação”, solicitei recursos à FAPESP e foi negado pelo parecerista sob a alegação de que o tema era muito esotérico. Isso mesmo, esotérico! Já no II e III Encontros realizados em 2000 e 2003 conseguimos auxílio da FAPESP, o que demonstra que os estudos do imaginário começaram a ser mais conhecidos e aceitos. Apesar disso, me sinto bastante confortável e não me incomodo com isso. Penso que valeu a pena pagar o preço da discriminação que, felizmente, na FEUSP não foi tão grande. Tendo uma cultura institucional apoiada no princípio da “liberdade de cátedra” (um dos fundamentos da universidade), a FEUSP sempre respeitou o direito que todos tinham de dizer o que quisessem, mesmo que bobagens. É claro que para muitos colegas os estudos sobre o imaginário são uma grande bobagem, mas nunca sofremos qualquer tipo de patrulhamento. Tanto que criamos um grupo de estudos sobre imaginário em um departamento de Administração Escolar e uma área temática no pós-graduação: Cultura, Organização e Educação. Portanto, conseguimos criar um espaço institucional. No entanto, alguns colegas de outras universidades não têm a mesma sorte. (*) Acabo de publicar um artigo: “O pensamento pedagógico de Jung e suas implicações para a educação”, na Revista Educação Especial: Biblioteca do Professor, vol. 8: “Jung pensa a educação”, que mostra como esses autores heréticos começam a ser divulgados ainda que, num primeiro momento, fora da academia.*

EPB - A senhora não acha que foi por causa da noção de pós-moderno que o imaginário ganhou e tem ganho espaço na contemporaneidade?

MCST - *De um ponto de vista sociológico sim. Mas, de um ponto de vista da antropologia do imaginário de Durand não, pois para ele o imaginário é fundante. Nessa perspectiva, o pós-moderno também é fruto de um imaginário que começa a aflorar, de outros mitos que ressurgem, matriciando uma nova bacia semântica. É claro que o pós-modernismo ganha mais visibilidade por causa de suas manifestações artísticas e arquitetônicas (Maffesoli fala em barroquização do mundo). Sem entrar na discussão polêmica sobre o que é pós-moderno (até Lipovetsky, um dos divulgadores dessa noção hoje, chama o momento em que vivemos de hipermodernidade), o fato é que vivemos em uma época de transição que para alguns teóricos se afigura como uma mudança de paradigma (Morin), para outros de bacia semântica (Durand) ou ainda de transmutação alquímica de estilos de vida (Maffesoli) que anuncia uma nova configuração cultural.*

EPB - Em relação aos números, os grupos de estudo de imaginário continuam crescendo?

MCST - *Tenho um artigo: “A pesquisa sobre o imaginário no Brasil: percursos e percalços”, no qual mostro que nos últimos 30 anos houve uma expansão significativa desses estudos, ao arrepio da academia. Isso vem ocorrendo porque, à medida que o racionalismo perde a sua força, o imaginário e o simbólico passam a ocupar lugar de destaque na cena social e, conseqüentemente, na academia. Em 2002, fiz um levantamento dos grupos de pesquisa sobre imaginário no Brasil e constatei o seu constante crescimento. Encontrei 36 grupos cadastrados no CNPq, mas existe um grande número de pesquisadores do imaginário que não tem grupos formalmente constituídos ou que trabalham de forma solitária em razão dos patrulhamentos ideológicos que sofrem em suas instituições. O primeiro grupo de pesquisa criado no Brasil foi o de Danielle Rocha Pitta, no Recife, em 1975. Não posso dizer com segurança absoluta, mas penso que o segundo grupo foi o nosso. Embora institucionalizado no início dos anos 90, ele já existia desde o final dos 80. Mas, foi a partir de 2000 que os grupos começaram a crescer. Dos 36 grupos encontrados, a*

metade foi criada a partir dessa data. Os dados abaixo, embora não atualizados, podem dar uma idéia da evolução dos estudos do imaginário no Brasil.

GRUPOS DE PESQUISA POR ESTADO

São Paulo	09	Bahia	02
Rio de Janeiro	07	Amazonas	01
Rio Grande do Sul	07	Rondônia	02
Santa Catarina	02	Pará	01
Minas Gerais	01	Goiás	01
Pernambuco	01	Mato Grosso	01
Rio Grande do Norte	02		

GRUPOS DE PESQUISA POR REGIÃO

Sul e Sudeste	25
Nordeste	05
Norte	04
Centro-oeste	02

GRUPOS DE PESQUISA POR INSTITUIÇÃO

Estado	Instituição	Grupos
São Paulo	USP	03
	UNESP	02
	UNICAMP	01
	PUC/SP	03
Rio de Janeiro	UFRJ	02
	UFF	02
	UERJ	01
	UGF	01
	PUC/RJ	01
Rio Grande do Sul	UFPEL	03
	UFSM	01
	UNISINOS	01
	PUC/RS	02
Santa Catarina	UFSC	01

Minas Gerais	UFMG	01
Pernambuco	UFPE	01
Rio Grande do Norte	UFRN	01
	UERN	01
Bahia	UFBA	01
	UCSAL	01
Mato Grosso	UNIC	01
Goiás	UFGO	01
Amazonas	UFAM	01
Pará	UFPA	01
Rondônia	UFRO	02

GRUPO DE PESQUISA POR ÁREAS DE CONHECIMENTO

Grande área	Área	Grupos
Ciências Humanas	Educação	09
	Antropologia	05
	Filosofia	01
	História	01
	Sociologia	01
	Teologia	01
	Psicologia	03
Ciências Sociais Aplicadas	Comunicação	04
Ciências da Saúde	Enfermagem	03
	Educação Física	01

EPB - A questão da autoria (no cinema, principalmente) tem relação com o imaginário, na sua percepção?

MCST - *A partir da noção de imaginário que adoto, não posso conceber a autoria desvinculada do imaginário. Ou seja, entendo que toda produção humana tem uma matriz imaginária. Acredito que toda abordagem do real só se dá por meio da função simbólica, pois como diz Paula Carvalho, em profundidade só temos redes de leituras, de mediações simbólicas instauradoras do real. Na Revista sobre Jung a qual me referi*

acima há um artigo da minha amiga Eliana Atihé, chamado: “Perto de um final feliz: o cultivo da alma pelas imagens do cinema”, no qual ela usa uma citação de Robert Avens (“Imaginação é realidade”) que ilustra bem o que eu quero dizer: “Primeiro imaginação, depois espírito (...) Não há nenhuma espiritualização sem imaginação porque, no fim, é a imaginação que ‘imagina’ o espírito, mesmo quando o último finge ser independente da imaginação”. Creio que no caso do cinema é a mesma coisa. Assim, independentemente de o filme tratar de temas (mitos) universais, arquetípicos, profundos (como parece ser o caso do cinema autoral) ou de versões estereotipadas ou mesmo distorcidas desses temas (mitos) (como parece ser o caso do cinema comercial produzido em Holly e Bollywood) ele sempre será uma manifestação do imaginário. Mais que isso, um grande dinamizador do imaginário em nossa cultura, um contador coletivo de histórias, de narrativas míticas e triviais, profundas e superficiais, sublimes e ridículas, lúcidas e equivocadas, como diz a Eliana.

Ana Taís Martins Portanova Barros

EPB - Tu consegues lembrar a partir de que momento ou em que circunstâncias tu passaste a te interessar por imaginário?

ATMPB - *Quando iniciei o mestrado em Comunicação, na ECA/USP, buscava um caminho de pesquisa que se integrasse à vida, à existência. Foi o professor Teixeira Coelho quem me apresentou aos estudos do imaginário, mostrando o quão importante eles são para que se entendam as motivações da humanidade. Fui atrás dos textos e encontrei um profícuo e realizador caminho de pesquisa.*

EPB - O que é imaginário, para ti?

ATMPB - *É o repositório humano de estratégias de construção e enfrentamento do mundo. Essas estratégias se constituem a partir de imagens com maior ou menor pregnância simbólica, mas que continuam sendo sempre e fundamentalmente imagens.*

EPB - Estudiosos do imaginário estão sempre falando mal do cartesianismo. Como é essa relação? É uma maneira de o imaginário se afirmar?

ATMPB - *O cartesianismo desmembra um problema para poder focar a atenção sobre uma parte de cada vez. Ao fazer isso, acaba minimizando as relações entre as partes e privilegiando a abordagem fragmentadora. Por isso, do ponto de vista do imaginário, o cartesianismo é desequilibrado e desequilibrador, reprimindo a necessidade integradora que também faz parte da natureza humana. Ora, sabe-se que o escamoteado retorna com tão mais violência quanto mais duramente foi excluído. Um exemplo dessa revolta é facilmente encontrado na área médica: quantos pacientes, se sentindo invadidos e tratados como máquinas que funcionam mal, não se lançam às terapias alternativas caindo, por vezes, nas mãos de charlatães que têm o mérito de tratar o doente como um ser total, com sentimentos e necessidade de expressão? Estes pacientes não alcançam a cura, mas se sentem gente. O que costuma ser visto como um equívoco provocado pela ignorância dos pacientes pode ser compreendido como uma consequência da exacerbação cartesiana.*

EPB - Como “aplicar” o imaginário em pesquisa? Tua dissertação e tua tese utilizaram-no? De que forma?

ATMPB - *Para mim, o imaginário é um território que se oferece como caminho de descobertas sobre o problema de pesquisa, um modo de aproximação do meu foco de estudo. Tanto minha dissertação de mestrado quanto minha tese de doutorado foi desenvolvida através da teoria do imaginário, sendo na dissertação de modo mais fenomenológico e na tese conjugando a abordagem fenomenológica com a arquetipológica.*

EPB - Dias atrás, um professor da PUCRS e também da Fabico disse que o imaginário em pesquisa é algo “oneroso”. Tu concordas com ele? Justifica, por favor.

ATMPB - *Muitas pesquisas incluem o termo “imaginário” em seus títulos, temas, palavras-chave, mas sem dar a ele um status heurístico, sem levá-lo a sério como caminho de descobertas, sem nem mesmo defini-lo. Nestes casos, e não são raros, em que a pesquisa acadêmica usa imaginário como uma auto-evidência ou na acepção do senso comum, que separa imaginário de real, concordo, sim, que há oneração: perde a pesquisa que faz isso, por falta de rigor, perdem os estudos do imaginário que, mesmo desenvolvendo trabalhos sérios, acabam se desgastando por causa da desse uso pouco*

preciso que outros trabalhos fazem dos termos compartilhados. Há que se lembrar, ainda, a rejeição que os estudos do imaginário sofrem no meio acadêmico mais ortodoxo, rejeição esta advinda de questões epistemológicas, já que os estudos do imaginário levam em conta também conhecimentos e métodos não disciplinares ou transdisciplinares - como o senso comum, a sabedoria tradicional, a intuição. Dizer que uma pesquisa é onerada por esse motivo é expor a dificuldade que a academia ainda tem em considerar a dignidade científica dos aspectos mais sutis da realidade, mesmo cem anos após a demonstração de que a massa é, afinal, uma forma de energia.

EPB - Se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)?

ATMPB - *De fato, Gilbert Durand nos ensina que mesmo o mito mais agitador perde seu caráter revolucionário ao se institucionalizar. Analogamente, pode-se acreditar que, no momento em que os estudos do imaginário forem aceitos pacificamente no meio acadêmico, terão perdido seu potencial revelador, pois tudo o que está enquadrado está também enrijecido. Portanto, se a aceitação se desse por causa de esquematismos reducionistas que a pesquisa sobre imaginário adotasse, sim, haveria a perda total das origens. No momento, acredito que estejamos em outro ponto dessa trajetória: a necessidade de os estudos do imaginário se firmarem com rigor e arte, sem desprezar o conhecimento formal acumulado, mas também conduzindo à respeitabilidade outros caminhos de pensamento, em especial o pensamento por imagens, ou seja, o pensamento mítico. Não se trata de um retorno ao alegado obscurantismo pré-Luzes, à indistinção entre ciência e senso comum, muito menos de uma historicização do mito, mas, isso sim, da produção de um conhecimento que seja também sabedoria.*

Danielle Perin Rocha Pitta

EPB - A senhora consegue lembrar a partir de que momento ou em que circunstâncias passou a se interessar por imaginário?

DPRP - *Fui aluna de Gilbert Durand na Graduação em Grenoble, a partir de 1967. Estava presente nas manifestações de 68. Para o trabalho de Maîtrise tinha escolha entre um professor especializado em Auguste Comte e Gilbert Durand: não tive*

dúvidas. Foi então que iniciei a leitura das “Estruturas antropológicas” que me seduziram.

EPB - O que é imaginário, para a senhora?

DPRP - *É aquele de G. D.: o conjunto de imagens que constitui o capital pensado da humanidade, assim como uma função psíquica em constante atividade mediando o nosso relacionamento com o universo.*

EPB - Estudiosos do imaginário estão sempre falando mal do cartesianismo. Como é essa relação?

DPRP - *O cartesianismo, ou mais especificamente, aquele que foi divulgado nos meios acadêmicos, supervaloriza a razão, principalmente no que diz respeito ao conhecimento: a razão seria o único meio válido de conhecimento. Ora já a fenomenologia vai mostrar a importância da intuição, e Bachelard, então, vai falar em fenomenologia poética. O antropólogo, que observa outras culturas, sabe que o conhecimento passa por dimensões diversas segundo, justamente, o imaginário que caracteriza uma cultura como um todo. A razão sozinha elabora métodos que dão resultados “desencarnados”, desencantados.*

EPB - Como “aplicar” o imaginário em pesquisa? Como não fiz esse levantamento, a senhora chegou a utilizar o imaginário na sua dissertação e/ou na sua tese?

DPRP - *Sem dúvida, o lado positivo da obra de G. D. é fornecer um método para se trabalhar no campo do simbólico sem entrar numa perspectiva reducionista. Trata-se da metodologia que inclui: mitocrítica, mitanálise e o teste AT-9 com suas derivações, que pode ser aplicada em qualquer campo de saber. Utilizei o método na minha tese e todos os Grupos de Estudo sobre o Imaginário (ver página de links no site do Núcleo) utilizam-na. Numerosas teses de doutorado e dissertações atuais também.*

EPB - Dias atrás, um professor de pós-graduação da PUCRS e de graduação da UFRGS disse que o imaginário em pesquisa é algo “oneroso” (querendo dizer que dava para simplificar a tese). A senhora concorda com ele? Justifique, por favor.

DPRP - *Oneroso é todo conhecimento consistente. Aplicar fórmulas para obter dados estatísticos é bem mais fácil e rápido do que trabalhar no campo do simbólico. Agora, que tipo de conhecimento se obtém? Se simplificar for sinônimo de compreender... Nas culturas afro-brasileiras, o conhecimento é adquirido em 7 etapas de 7 anos cada: ou seja, em 49 anos de estudo. Oneroso, não é? Tudo depende do que se quer: se for para fazer uma tese com o mínimo de trabalho e o máximo de “rendimento” no tempo, então melhor seguir o método quantitativo; se for para obter um conhecimento aprofundado de uma realidade qualquer, só passando pelo simbólico e pela mitologia. Conseguise, por este método, compreensão inclusive para a própria vida.*

EPB - *Se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)? Ou seja, a condição marginal não é sua maior riqueza?*

DPRP - *Questão crucial que me atormenta. Os ciclos do imaginário que organizo a cada dois anos arriscam tirar o imaginário da marginalidade? Arriscam e muito. Por outro lado, as bacias semânticas existem, e acredito que a teoria deva seguir o seu caminho. Quando se tornar oficial e institucionalizada, será substituída por outra, marginal por sua vez... são os ritmos da vida.*

EPB - *Durand afirmou, em A Fé do Sapateiro (p.42), que os maiores hermeneutas da nossa época são ou heréticos ou poetas ou universitários marginais (Cassirer, Ricœur, Eliade, Bachelard). A senhora e outros estudiosos do imaginário no Brasil também se sentem excluídos da ciência?*

DPRP - *Excluídos não diria, marginalizados sem dúvida, felizmente. Pois se assim não fosse não estaríamos mudando nada. Propor uma nova ciência (novo espírito científico, novo espírito antropológico, novo espírito pedagógico) incomoda, e muito, o status quo. Vai de cada um escolher uma carreira confortável, ou uma luta acirrada. Questão de gosto.*

EPB - *A senhora não acha que foi por causa da noção de pós-moderno que o imaginário ganhou e tem ganho espaço na contemporaneidade?*

DPRP - *O que acontece no seio de uma cultura não está restrito a um campo ou outro da vivência, tudo está interligado. A noção de pós-moderno surge, como bem mostra Maffesoli, a partir de uma saturação dos valores da modernidade. Entre eles, o valor atribuído à razão. O Ocidente procede a uma autocrítica na qual a avaliação das conseqüências para a humanidade de uma sociedade pautada na eficácia de produção material, é central. Começou com os hippies, como mostra Martine Xiberras. Então, as coisas estão ligadas, esta autocrítica vai de par com a valorização do imaginário.*

EPB - De que maneira a questão da autoria (no cinema, principalmente: refiro-me àqueles filmes de arte feitos por um Bergman, um Godard ou um Tarkovski) tem relação com o imaginário, na sua percepção? É que eu estou investigando o intervalo da concepção de autoria entre o Cinema Novo e a contemporaneidade. Penso ainda no autor clássico, mas com uma diferença: o tempo em que ele vive muda seu modo de ser, mas não a qualidade autoral do seu trabalho.

DPRP - *A produção artística sempre está enraizada: na cultura e na sociedade, no tempo e no espaço. Logo, toda produção cultural vai ser ação ou reação àquilo que está em vigor no grupo ao qual o artista pertence. Na medida em que o real começa a ser questionado, a percepção do artista muda, sem dúvida. Veja o livro de G. D.: *Beaux arts et archétypes*. Qualidade autoral, é outro capítulo; implica julgamento de valor, logo não é da alçada da antropologia.*

EPB - Uma última questão: a partir da leitura de Durand, “aplico” o termo “trajeto antropológico” ao cineasta de cunho autoral, identificando no autor aquilo que Durand define como o equilíbrio entre as pulsões subjetivas (algo não-racional por parte do cineasta-autor, que, para mim, seria semelhante ao que Nietzsche denominava “instinto estético”, ao contrário de uma “estética racionalista”, também do Nietzsche) e as coerções do meio (o mercado com o qual o cineasta autoral convive). Essa tese faz sentido, na opinião da senhora?

DPRP - *Me parece que seria necessário você aprofundar o conhecimento da noção de “trajeto antropológico”: pode ter a ver com o “instinto estético”, mas tem muitas diferenças. A cultura não é instinto. O que ocorre, segundo G. D., no caso do cineasta*

ou de outro artista, é que o intercâmbio estabelecido entre as “pulsões subjetivas” e as “intimações (e não coerções) do meio cósmico e social”, se faz através da originalidade única do artista. Assim este cria novas perspectivas de vida. Estas perspectivas não estão alheias ao movimento imediato da cultura na qual ele está inserido, e no caso na passagem e tensões entre modernidade e pós-modernidade. O “trajeto” tem pólos, entre eles existe não um equilíbrio, mas uma tensão, responsável pela dinâmica social.

EPB - A noção de imaginário na França tem o mesmo peso ou importância que no Brasil? Qual é a diferença? Por que pensadores franceses (sendo a França o berço do cartesianismo) investiram ou investem nesse estudo e gostam de vir ao Brasil para debatê-lo (como Maffesoli, por exemplo, que jovens estudantes da UFRGS apelidaram, carinhosamente, de *Maffesa*) ou “sedimentá-lo”, como parece ser o caso da senhora, que se mudou para Recife a convite do professor Bastide?

DPRP - *As situações são bem diferentes em um país e outro. Na França, bem mais do que no Brasil, impera ainda a valorização da razão, e o espaço alocado ao imaginário é muito marginal. No Brasil a recepção é muito maior devido à mestiçagem cultural que valoriza aspectos diversos da vivência. Principalmente quando se trata do povo, pois que as elites (academia inclusive) foram formadas no exterior. Em sala de aula, as teorias sobre o imaginário representam um sopro de vida, uma alegria, no meio de tantas teorias esclerosadas pelo excesso de racionalismo. É o que dizem os estudantes. Franceses investem neste estudo em função do que eu dizia acima: da saturação dos valores que marcaram a modernidade. São expositores de novos caminhos para as sociedades ocidentalizadas. O Brasil, como diz Maffesoli, sempre foi pós-moderno, pois sempre teve conhecimento de dimensões do viver que passam pela emoção, pelo sentimento, pela transcendência... e não somente pela razão. Salutar diálogo, pois. Para mim, a cultura brasileira tem qualidades extraordinárias, tais como: a capacidade de diálogo com a diferença, o respeito pelo outro, a capacidade de compreensão, não em consequência de uma análise, mas em consequência da empatia que consegue estabelecer com o outro. Não poderia mais viver na França onde continua prevalecendo um tipo de relacionamento onde se privilegia o julgamento e as conseqüentes medidas de exclusão.*

Marcos Ferreira Santos

EPB - O senhor consegue lembrar a partir de que momento ou em que circunstâncias passou a se interessar por imaginário?

MFS - *Aos exatos 09 (nove) anos de idade quando comecei a ler Sócrates, o que me levou à filosofia e à mitologia grega... a partir daí se descortinou o interesse pela mitologia hindu (e, por extensão, toda a mitologia oriental) quando tomei contato com o universo sonoro védico (curiosamente, a partir do concerto de Bangladesh com George Harrison e as ousadas investidas dos Beatles com as ragas e mantras)... já na adolescência o interesse se voltou à cultura, folklore e mitologia latinoamericana (nas minhas participações nos atos musicais de protesto contra o golpe militar chileno)... no início dos anos 80, o interesse agregou também o panteão africano... e, mais recentemente, o universo mítico basco a partir dos anos 90.*

EPB - O que é imaginário, para o senhor?

MFS - *O universo das constelações de imagens que regem a existência humana, a gramática das experiências corporais que modulam nossa sensibilidade e engendram tanto a possibilidade de organização mítica como de organização racional de nossa vida, buscando uma equilibração antropológica e sentidos para a existência.*

EPB - Estudiosos do imaginário estão sempre falando mal do cartesianismo. Como é a relação?

MFS - *A dificuldade do cartesianismo é sua redução ao racionalismo estreito (cogito ergo sum). Assim como também seu dualismo psicofísico. Somado à lógica aristotélica, são os pilares da cultura ocidental e do academicismo... daí a dificuldade de abandonar seu etnocentrismo e dialogar com outras formas lógicas - tão válidas como o aristotelismo e o cartesianismo. Prefiro a fórmula "sinto, logo existo... depois posso pensar sobre".*

EPB - Como “aplicar” o imaginário em pesquisa? Como não fiz esse levantamento, o senhor chegou a utilizar o imaginário na sua dissertação e-ou na sua tese?

MFS - *Tanto na tese de doutoramento, na tese de pós-doutoramento e na tese de livre-docência, e na grande maioria de meus livros e publicações... No entanto, não é uma metodologia que se possa “aplicar” - de maneira incólume. Trata-se muito mais de um “estilo” de reflexão, mudança epistemológica e de atitude existencial. Podemos pensar em termos de uma corrente de pesquisa acadêmica que tenha os estudos do imaginário como horizonte epistêmico, mas depende muito mais de um diálogo profundo do investigador com o seu próprio universo de buscas. Por isso, tenho cunhado o termo “jornada interpretativa” para tentar evidenciar o quanto este estilo não se dá como método ou técnica, mas como forma de busca de centramento, plenitude existencial, coerência entre o pensar e o agir, entre a mão e o olho.*

EPB - Dias atrás, um professor de pós-graduação da PUCRS e de graduação da UFRGS disse que o imaginário em pesquisa é algo “oneroso” (querendo dizer que dava para simplificar a tese). O senhor concorda com ele? Justifique, por favor.

MFS - *Simplificar qualquer tese é sempre temeroso. Uma reflexão - seja ela filosófica, pedagógica, científica - uma busca empírica em campo não se faz de um dia para o outro sem envolvimento e vínculo afetivo com os colaboradores (duramente construído ao longo do tempo). Em geral, a sombra das ciências exatas e biomédicas do século XIX (ainda predominante na universidade e no ensino básico de hoje) geram este tipo de procedimento redutor que me parece pura ingenuidade epistemológica. É preciso, como diz Gilbert Durand, “uma modéstia culta” sem a qual não se consegue penetrar no universo criativo humano e tentar desvelar seus múltiplos sentidos. As ciências de ponta, curiosamente, hoje dialogam muito mais com a perspectiva antropológica (Prigogine, Morin, Maturana & Varela etc...). Não quero justificar as dificuldades que um pesquisador tenha em comunicar suas reflexões e descobertas, revestindo-as de verbalismo. Mas, o próprio exercício de síntese para comunicar a reflexão e a investigação depende do momento mítico de leitura em nossa jornada interpretativa – aquilo que nos garante uma determinada leitura de mundo, sempre provisória. Como diz um velho provérbio zen chinês: “É preferível o homem esperar pelo arroz, do que o arroz esperar pelo homem”.*

EPB - Se o imaginário fosse aceito no meio acadêmico, não perderia a força que tem e o seu sentido original (pluralismo, pluridisciplinaridade, epifania etc.)? Ou seja, a condição marginal não é sua maior riqueza?

MFS - *Esta é minha tese, embora pareça, inicialmente, contraditória. Pois trata-se de aceitar aquela velha provocação do mestre Marcuse: quanto mais prazer se encontrar no seu trabalho, mais podemos explodir as estruturas unidimensionais por dentro. Tenho tentado fazer isso no meio acadêmico, no meu raio de ação possível. Nas aulas de graduação (licenciatura e pedagogia), na orientação de novos pesquisadores, nos espaços de extensão universitária, tendo a arte-educação como aliada empírica dos estudos sobre o imaginário e como forma de intervenção (vide as produções do lab_arte em meu próprio site ou da feusp). Criar “bolhas” de respiro poético, de exercício de autoria, de desafio existencial ao religar a reflexão à atitude. Assim permanecemos marginais, embora, dentro da universidade. Aceitar a sugestão libertária de tentar as transformações e mudanças sem ocupar o poder. Há sempre que se negar o poder. Essa é nossa condição de sobrevivência e disseminação do conhecimento e da busca. Vínculo recursivo entre a abelha e a flor, entrega e êxtase; sem reduzir a magnitude desta relação a uma simples “relação produtiva”. Àqueles que dizem que tudo isso não serve para nada, exponho minha satisfação, pois ainda é uma atitude que se nega a entrar no ciclo produtivista do capitalismo... neste sentido não serve para nada e não produz nada... o espírito humano não cabe nas fórmulas matemáticas de produtividade e racionalização...*

EPB - Durand afirmou, em *A Fé do Sapateiro* (p.42), que os maiores hermenutas da nossa época são ou heréticos ou poetas ou universitários marginais (Cassirer, Ricoeur, Eliade, Bachelard). O senhor e outros estudiosos do imaginário no Brasil também se sentem excluídos da ciência?

MFS - *Não somos “excluídos da ciência”, pois o que fazemos é ciência - embora os cientificistas não aceitem esta premissa. Mas, é preciso alertar para o que significa fazer ciência. Em “ciência e tradição”, Durand exemplifica muito bem qual é nossa corrente epistemológica. Trata-se de uma herança gnóstica, ou seja, conhecer-se através do conhecimento do mundo, conhecer o nosso mundo interior através do interior do mundo. Não vale a pena entrar em rotas de colisão, duelos heróicos, combates, batalhas acadêmicas por isso. Em geral, estas pessoas que nos chamam de marginais e heréticos não estão preocupadas com um purismo científico, mas com as questões de poder que envolvem a destinação de verba para as pesquisas, validação de grupos de pesquisa, oligarquias e feudos acadêmicos... é nesta esfera medíocre que*

circulam as necessidades de demarcação científica, as eternas querelas conceituais, as avaliações quantitativas, etc... "A fé do sapateiro" é uma das obras de Durand que mais me apaixonam... talvez ainda mais que o clássico "Estruturas antropológicas do imaginário". Talvez a vocação libertária para sapateiro...

EPB - O senhor não acha que foi por causa da noção de pós-moderno que o imaginário ganhou e tem ganho espaço na contemporaneidade?

MFS - *Não. O tema da pós-modernidade é pós-moderno. Creio que não devemos tomar o sintoma pela causa. A pós-modernidade é o sintoma deste período de transição do mito prometeico (já derivado do purismo filantrópico de Prometeu, para a ousadia orgulhosa de Frankenstein e, finalmente, para o narcisismo de Fausto vendendo sua alma para sua vaidade) para o mito hermesiano; passando pela contraposição dos mitos dionisíacos (sobretudo, na ecologia e seus desdobramentos de sacralização). Há uma corrente antiga e consolidada destes estudos, remontando a idade média no ocidente e muito mais antiga no mundo oriental (tanto no extremo oriente como no oriente médio). Hoje, no Ocidente, temos uma maior divulgação (graças aos fenômenos da internet e similares) dos estudos que começam, na Europa, no círculo de Eranos no ambiente libertário de Monte Verità (1933 a 1988). A sensação de que esta tradição "ganhou espaço" é ilusória, assim como a maioria dos simulacros virtuais. Continuamos no trabalho cotidiano de formiga e cigarra na formação das pessoas... virá ainda o momento da banalização dos estudos e, então, este trabalho cotidiano será mais necessário ainda... O clima é aquele mesmo apresentado por François Truffault em Fahrenheit 451... é preciso manter a comunidade de homens-livros até que a próxima era das trevas chegue e sejamos necessários mais uma vez...*

EPB - Entrando na minha tese: a questão da autoria cinematográfica (aquela alavancada pelos franceses da Nouvelle Vague e que valorizava a expressão pessoal dos cineastas antes que suas qualificações técnicas) tem relação com o imaginário, na sua percepção?

MFS - *Evidentemente que sim... sou também cinéfilo e acompanho de perto esta relação, além de utilizar uma filmografia extensa em minhas aulas (sempre fragmentos para que se possa discutir em sala de aula, com a sugestão de ver a obra na íntegra em outros espaços mais apropriados que a incômoda sala de aula). O cineasta hoje tem a*

mesma função que o griot. A mesma função que o bardo ou o menestral medieval. Com seu canto, constrói poeticamente as imagens que serão usufruídas pelas novas gerações e, assim, assume seu endividamento com os ancestrais (o desafio de tornar-se ele próprio). Por isso, só pode contar com a matéria prima de sua própria vivência. A sintaxe das imagens e das metáforas é o fio narrativo do mito que se comunica... alguns são mais felizes que outros nesta tarefa... quanto mais simples e mais profunda a imagem, mais comunica o trágico da existência e nos comunga em nossa pertença humana com os coloridos de cada lugar, cada época, de cada espírito do tempo... neste sentido, é sem-sentido partir de algo que não seja sua expressão pessoal. Meu dileto, Krzysztof Kieslowsky, mergulhou nisso... quando decidiu parar de filmar, nos deixou. Ainda ouço os temas de Van Buddenmayer revestindo o sol matinal que me impele para o dia enquanto uma velha senhora arcada pelo peso dos anos tenta colocar sua garrafa de vinho vazia no coletor, muito mais alto que ela... haverá conjugação mais bela deste trágico? O trágico é na liberdade, nos dizia Nikolay Berdyaev...

EPB - Ainda na tese: se não diferenciarmos um autor de um não-autor (dentro dos pressupostos da produção cultural, ou seja, considerando “autor” um cineasta como Ingmar Bergman ou Federico Fellini ou Jean-Luc Godard, que não são os mesmos profissionalmente falando - dos diretores de blockbusters americanos, por exemplo, cujo empenho é conseguir bilheteria) não correríamos o risco de cair na barbárie da indistinção?

MFS - *Concordo. Mas, creio que a relação não seja assim tão simples... existe barbárie também no circuito chamado “Cult” que pretende um cinema de autoria, mas não consegue nada mais que arremedo, simulacro de si mesmo, vazio de propostas, inexpressividade, etc... “travestida” de criação. Os blockbusters são facilmente reconhecíveis e creio que não devemos perder muito tempo chutando cachorro morto (como gostavam de dizer os vanguardistas). Sempre haverá espaço para a distração e “prazer” descompromissado, sem refinamento estético e sem profundidade... há legiões de pessoas buscando isso... temos a “maldição” de sermos críticos e cults o tempo todo? Não me parece ser este o caso. A distinção que merece reflexão apurada é sobre o processo de criação neste cinema de autoria... por desdobramento, se fará, quase naturalmente, a distinção entre a cinelândia norte-americana e o cinema (o kino-olho) de autoria onde ele se dê, seja na China, no Japão, no Brasil, na velha Europa, no Irã,*

etc...

EPB - A imagem icônica de um filme não oblitera sua imagem simbólica? Como distingui-las para depois juntá-las como resultado da criação e da personalidade de um cineasta? É o que tentarei fazer com Ruy Guerra e um dos seus filmes, *Estorvo*.

MFS - *Perdão... mas, Estorvo é um estorvo tanto para o Chico Buarque como para o Ruy Guerra (deste, ainda me apaixona "A queda")... há que se fazer um verdadeiro trabalho arqueológico para extrair daí aos vestígios do que pretende. Mas, creio que faz parte também do teu próprio momento de leitura e, aí, talvez faça sentido. De qualquer forma, esta será, precisamente, a tua contribuição. Tua leitura a enriquecer as leituras de todos... Voltando à questão, eu talvez pareça muito enfático: a imagem icônica não oblitera a imagem simbólica. A imagem icônica (superfície da imagem) que se constela com o cenário, os personagens, a trilha sonora, o ângulo, a fala ou o silêncio constitui a matéria-prima que dialogará com o momento mítico de leitura dos espectadores. É neste processo que se constitui a imagem simbólica, polissêmica, transversal, carnal, visceral, epifânica... para cada um, uma leitura própria e independente da "intenção" do autor. Como nos lembra Merleau-Ponty, "uma obra não se explica pela biografia de seu autor... ao contrário, esta obra exige esta vida".*

EPB - O lema da Escola de Frankfurt ao criticar a massificação da cultura era o “novo sempre igual”. Nos estudos do imaginário, um cineasta autoral, que mistura seu ser ao que faz, não poderia ter como lema o “mesmo sempre diferente”?

MFS - *Concordo... Manoel de Barros, com sua enorme capacidade poética de desvelar o universo grandioso das pequenas coisas e trastes mijados de orvalho na gramática do chão, nos lembra: "Repetir, repetir, repetir... até ficar diferente!" Só um lembrete: "misturar seu ser ao que faz" não é apenas um privilégio do cineasta autoral, é um compromisso de todo ser humano...*

Juremir Machado da Silva

EPB - Primeiramente, eu gostaria de saber o que o senhor entende por imaginário? Em outras palavras: o que é o imaginário para o senhor?

JMS - *É aquilo que digo em meu livro “As tecnologias do imaginário”: um reservatório-motor. Cito o livro por crer que ali eu tive tempo e espaço para trabalhar essa idéia de maneira clara, embora o termo seja polissêmico e necessariamente viscoso.*

EPB - Em “As tecnologias do imaginário”, o senhor apresenta um amplo painel dos estudos e estudiosos do imaginário, de Bachelard até os contemporâneos, como Maffesoli. Parece haver um interesse crescente sobre esse assunto. Concordando ou não com essa afirmação, o senhor poderia justificá-la?

JMS - *Creio que o termo imaginário se impõe numa época de hegemonia da imagem, de saturação do termo ideologia e de insatisfação com o aspecto genérico de subjetividade.*

EPB - Um ideal de verdade, caro ao cartesianismo, não é o ideal do imaginário. Isso está correto ou existe alguma forma de conciliação entre ambos?

JMS - *Creio que está certo, embora o imaginário não se oponha a uma racionalidade. Engloba-a. Há, por exemplo, um imaginário da racionalidade.*

EPB - O senhor coloca o imaginário como noção central para dar significado às coisas nos seus trabalhos acadêmicos ou faz um uso transversal dele? Como e por quê?

JMS - *Seria preciso falar disso. Eu não sou bom nas respostas por e-mail. Entendo que o imaginário racional encontra rapidamente o seu limite quando o tema tratado vai além da razão, englobando emoções, afetos, sentimentos de toda ordem e vivências.*

EPB - O imaginário funda ou é consequência do real?

JMS - *Os dois. Essa é complexidade da coisa. Por isso digo que todo imaginário real, e todo real é imaginário.*

EPB - Por que a tecnologia é tão importante para o imaginário, como o senhor dá a entender no livro citado anteriormente?

JMS - *Essa é a minha contribuição mais específica ao tema: acredito que o imaginário não surge do nada, mas de uma emulação técnica.*

EPB - Em “A razão contraditória”, Wunenburger aprofunda um estudo sobre a complexidade do terceiro incluído e o da Filosofia da Suspeita, procurando enfatizar a importância da dinâmica das polaridades nas ciências e filosofias modernas. Até que ponto é possível “aplicar” este conhecimento nos trabalhos ditos científicos?

JMS - *Tudo aquilo que contrária a lógica convencional enfrenta resistência. Mas o trabalho intelectual implica pôr em crise os paradigmas. Nesse sentido, apesar da dificuldade, não há dúvida quanto à necessidade de iconoclastia.*

EPB - A tese de uma sociedade pós-moderna tem mobilizado diversos pensadores ao redor do mundo (Vattimo, Maffesoli, Hutcheon, Jameson, Boaventura). Na sua opinião, vivemos ou não na pós-modernidade? Se sim, qual é o sinal mais evidente disso?

JMS - *Sim. O sinal mais evidente disso é valorização da mescla, do hibridismo, da mestiçagem, da saturação, da convivência de opostos.*

EPB - Como ex-aluno de Maffesoli, o que o senhor admira nele?

JMS - *O brilhantismo. Maffesoli é um desbravador que jamais desiste.*

EPB - Uma última questão: existe diferença entre um *blockbuster* e um filme autoral? Em outros termos: o que se entende por autoria na pós-modernidade (tanto no cinema como em outras artes) ainda tem o mesmo status que os quadros ou filmes de arte (por Bergman, Visconti, Godard, Fellini, Kurosawa, Glauber) sempre tiveram?

JMS - *Claro que sim. Só que o autor de hoje não tem a ilusão de criar a partir do nada. Seu trabalho é misturar. O novo vem da mistura do velho com a novidade.*

José Carlos de Paula Carvalho e Denis Domeneghetti Badia

EPB - O cinema carrega (pelo menos) um duplo sentido: de um lado, a “fenomenologia da imagem” (bachelardiana) e, de outro, a visualidade ou iconicidade dessa mesma

imagem. Se isso vale para todo cineasta, por que um filme de Bergman não tem a mesma aura (para não dizer valor) de um *blockbuster*?

JCPC & DDB - Segundo a dinâmica da criatividade descrita por E. Kris e S. Bellack, em todo artista atua a “função oscilante”, ou seja, a capacidade de imergir e saltar do inconsciente com-pondo uma série de imagens híbridas com as intimações do consciente. O não-artista, digamos para facilitar, não consegue fazer atuar nele - e nos receptores - essa função oscilante. Essa dinâmica faz coexistirem no artista o “moi social” e o “moi orphique”. Pois bem, é essa dinâmica da “função oscilante” que faz nascer o “moi orphique”. Caso contrário, só há em funcionamento o “moi social” e sua mecânica dos papéis-resposta esperados pela instância do “superego social instituído”. Citando: “Somos levados a ver no controle do ego sobre o processo inconsciente primário, um desenvolvimento peculiar de sua função normal. Aquilo que, no sonho, aparece como compromisso e sobredeterminação torna-se, na obra de arte, significação múltipla... O artista parece oferecer traços psicológicos complexos, mas definidos: tem mais facilmente acesso ao id sem ser por ele submerso, dispõe de um controle sobre os processos primários e, sobretudo, é capaz de rápidos deslocamentos de energia de um nível para outro das funções psíquicas. A hipótese mais genérica foi aventada por Freud, ao falar em certa “flexibilidade do recalçamento” no artista. Mais foi Bellack quem mostrou que a rede de associações ou metáforas obsessivas, estruturalmente “efeitos do pensamento inconsciente”, poderiam ser testemunho de uma função criadora e, assim, integrar uma psicologia da arte como psicocrítica, evidenciando, ao mesmo tempo, uma criatividade inconsciente de que o artista é “suporte”, ao mesmo tempo medindo-lhe a mediação criativa integradora através da noção de “função oscilante”. Diz Bellack: “Chamei ‘função oscilante’ essa função do ego... Kris sublinhou, na atividade criadora, o papel de uma oscilação entre um estado regressivo do ego e seu estado de funcionamento pleno. Diremos melhor, as funções de conhecimento, de adaptação e de síntese passam rapidamente da regressão à lucidez vigilante”. Essa é a “poiesis de Orfeu”, ou seja, isso é a poética do imaginário.

JCPC - Mauron analisa detalhadamente o processo em “Das metáforas obsessivas ao mito pessoal: introdução à psicocrítica”. Aprofundei essa crítica em “Imaginário e mitologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida” (Cap.IV, p.89 e seguintes).

EPB - Se nós pegarmos o Esquema (I) Tópica Diagramática do Social (BADIA, 1993, p.182, Dissertação de Mestrado), em que nível poderíamos situar aqueles cineastas caracterizados como autorais (Bergman, Fellini, Godard, Fassbinder, Kurosawa)? É no Nível Fundador, porque neles, em vez de um “máximo de racionalidade”, haveria um “máximo de não-racionalidade”?

DDB & JCPC - *Exatamente, pois é nesse nível que ocorre a dinâmica da função oscilante com-pondo com as intimações do instituído. A função oscilante é, digamos, com Lourau, o instituinte, precisamente recobrando aquilo que, no imaginário social, Castoriadis designa como “magma da significância”. Entendemos o “máximo de não-racionalidade” como o “devir lógico da afetividade” em S. Lupasco.*

JCPC - *Seria bom observar que ambos somos cinéfilos; mas nossa especialização no trato com as artes abrange fundamentalmente a literatura e sobretudo a música, de modo que nos falta linguagem técnica especializada para avaliar tanto seu agrupamento de cineastas quanto sobre a pertinência do seu “autoral”, que deciframos no sentido da “autonomia” de Gurvitch em certa oposição à “heteronomia”, ou seja, hoje se fala em autonomia como “autopoiesis”: é a dinâmica de “enação” do “moi orphique” na “função oscilante”.*

EPB - Nós poderíamos traduzir a idéia de “trajeto antropológico” para o universo do cineasta autoral que se vê no dilema, não-racionalizado, entre a criação que nasce das tripas, genuína, como uma espécie de DNA (pulsão subjetiva) e o produto de consumo mercadológico (intimação do meio)?

DDB - *Precisamente, penso...*

JCPC - *Lembrando-se que o “das tripas” não é metafórico: em Jung, os arquétipos anunciam seu aparecimento como imagem simbólica ao nível fisiológico dos intestinos e sua peristalse... daí a leitura profética das vísceras nos áugures e arúspices. Rogers também, numa teoria da criatividade, fala nessa criatividade e numa aprendizagem não de cabeça para cabeça, mas de ventre a ventre...*

EPB - A moderna simbologia de que fala Durand em *A Fé do Sapateiro* (p.30), se situaria, conforme ele, à margem da ciência e do positivismo universitário. Como estabelecer uma convivência entre esses dois contrários?

JCPC - *Eu lembraria uma frase de Morin, cujo sentido é mais ou menos o seguinte: faço inúmeras críticas à universidade e ao espaço acadêmico, mas ela continua sendo o lugar onde posso dizer e fazer valer, por vezes, o que penso. Apesar das dificuldades com a involução neoliberal da universidade para a “universidade administrada”, como analisa M.Chauí...*

DDB - *Acrescentando que os “hermeneutas” (Eliade, Dumézil, Corbin, Cassirer, Jung por um tempo, etc.) foram membros da academia, mas dissonantes cognitivamente... entretanto, na paisagem mental acadêmica. Penso que, no fundo, se trata de equacionar essa “polarização” como “âmbitos de sentido” diferentes, no preciso sentido de A. Schütz... São pluriuniversos cuja transversalização e cruzamento é altamente problemática, pois são mundos diferentes ou “mundividências” onde só pode ocorrer um “salto antinômico”.*

EPB - Qual é a diferença entre imaginação, imagem e imaginário?

JCPC - *Imagem, antes de tudo, lembra-nos J. Hillman, “não é aquilo que se vê, mas a própria maneira como se vê. Uma imagem é dada pela perspectiva imaginativa e só pode ser percebida pelo ato de imaginar... O noético e o imaginário não se opõem”. Valeria dizer que a imagem não é só o “noema” da “noese” imaginação, o “análogon”, como Sartre mostrou em “A imaginação”, mas, por deslocamento metonímico, é a própria noese em si. Por outro lado, como tive formação em “cinesiologia” - teórica e prática -, com Dr. Pethö Sándor, sempre vi e vivi a imagem na corporeidade. Já A. Gehlen fala em imagem como “fantasia cinética”. O mérito de Durand em ancorar o imaginário e a “imaginaria” na corporeidade provendo-lhe os substratos etológicos, permite que se evite um “beletrismo estetizante” do imaginário. Lembrando Th. Flournoy, a imagem é “símbolo motor” (como Piaget e Bachelard virão a repetir), ou seja, ela induz a motricidade de uma “emoção-força” (G. Devereux). Por isso ela é “mágica”, diz Jung, em “Seminários sobre as visões”: ela produz soluções. Por isso há um trecho que não canso de citar para meus alunos:*

DDB - ...de A. Koyré: “Coisa totalmente diversa é a imaginação. Como o termo o indica, ela é a produção mágica de uma imagem ... A imaginação é a força mágica por excelência, ela nos dá o tipo essencial da ação mágica. Ora, toda ação é mágica, a ação criadora ou produtora antes de mais nada. A imagem, que a imaginação produz, exprime uma tendência, uma poderosa tensão da vontade, ela nasce em nós, na nossa alma, de um modo orgânico; ela é nós mesmos e nós mesmos nos expressamos por meio dela. A imagem é o corpo de nosso pensamento, de nosso desejo”.

JCPC - Daí a “Imago Magia” tão cara aos românticos, a Corbin e a Durand... Por isso, privilegiando, em G. Durand, a “função teofânica” da imaginação, diríamos que a imaginação é o *sensorium animae*, enfim, o *sensorium dei*, como nos diz Corbin.

DDB - Quanto ao “imaginário”, gosto de uma quase-definição dada por Miranda (do CRI): “É a imagem ambivalente e plural que uma sociedade se dá de si mesma”.

JCPC - Como antropólogo gosto da afirmação de Durand no Colóquio de Córdoba: “O imaginário são aquelas polissemias simbólicas como conjuntos psico-culturais”. Diria eu que o imaginário é a noção de cultura da Escola de Grenoble, ou seja, imaginário e cultura se recobrem. Quando Durand fala em “sistemas de representações coletivas não dotados de finalidade prática ou utilitária”, entendemos o autor no sentido de que, mais restritamente, o imaginário são os sistemas simbólicos onde se exerce prioritariamente a criatividade psico-cultural. Por exemplo, o sistema das belas artes com relação ao sistema ergológico...

EPB - Os hermenutas da linhagem de Durand (inclusive) procuram defender-se contra o cartesianismo ou atacá-lo, e vice-versa. Diante disso, seria possível afirmar que o imaginário do imaginário durandiano é diairético?

JCPC - Em sua tese, G. Durand mostra que os sistemas de pensamento são imantados por estruturas do imaginário e, no caso, analisa a esquizomorfia dualista do cartesianismo. Isso é uma coisa. Outra é ilair, ou tentar sugerir, que o imaginário desses hermenutas seja diairético. Não vi nenhum protocolo AT.9 de G. Durand! Mas mesmo assim, Durand mostra que o AT.9 não nos dá um tipo psicológico! E se os hermenutas durandianos, de modo geral, filiam-se à “ecclesia spiritualis” do

“Círculo de Eranos”, por onde se veicula a “aurea catena”; se Durand pontuou tão bem os traços, numa rápida “(anti) história da antifilosofia”, onde a “ratio hermetica” é fator de “reliance”; então lembremos o que Durand diz em “Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico”: “E se o médico deve - mesmo se ele não for hipocrático! - prestar o juramento de Hipócrates sem o qual não há nenhuma medicina possível, o antropólogo não deve prestar - em sua alma e consciência, sob pena de insignificância - o que eu chamaria juramento de Hermes? Triplo juramento que afirma inicialmente que o homem é uma constante e que não se pode prever senão as recorrências; em seguida, que o homem é ambigüidade paradigmática, multiplicidade antagonista, paradoxo criador, enfim, que o homem é o modelo primordial (a própria imagem de Hermes) para quem todo o universo não passa de um espelho, isto é, um símbolo e por vezes um signo? Triplo juramento que funda precisamente a arte e a ciência do antropólogo sobre a recorrência, o paradoxo e a similitude.” Ora, meu caro: isso é regime noturno em estruturação sintética, dramática ou disseminatória, como a própria figura mítica de Hermes aí cai! A leitura de “Polaridade e psyche individual e cultural” e “Dualidade e drama: dos winnebago a Victor Hugo”, em “L’âme tigrée, les pluriels de psyche”, de G. Durand, proverá subsídios mais substanciosos.

EPB - Como o senhor se iniciou nos estudos do imaginário?

JCPC - *Pela hermenêutica de Betti nos estudos jurídico-sociais, na Faculdade do Largo de São Francisco, em 1966; pela fenomenologia das imagens simbólicas em G. Bachelard em filosofia da arte e estética, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Maria Antônia, em 1967. Iniciei meu mestrado em Filosofia (Hermenêutica) com um trabalho sobre a simbólica de Borges. Acabou assumindo tal peso e dimensão a introdução sobre a hermenêutica do símbolo do labirinto e a gnose que se tornou a própria dissertação, em 1976: seus apoios foram Jung, Eliade e, sobretudo, Corbin. Mas, em 1972, minha orientadora, Profa. Dra. Maria Sylvia de Carvalho Franco, deu-nos um magnífico curso sobre os mitólogos. Pude ler muito Cassirer, Caillois, Eliade, Jung, Ricoeur, Van der Leeuw, Gadamer, E. Bloch. E, em 1978, o magnífico curso do Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrade Coelho sobre “a função simbólica” permitiu-me chegar a uma síntese hermenêutica. Ruy Coelho - meu futuro orientador de doutoramento na área de Antropologia Cultural - foi o primeiro - que eu saiba! - a*

ministrar um curso sobre “As estruturas antropológicas do imaginário”, de G. Durand. A par desse trabalho desenvolvi, por três anos, trabalho psicodramático-existencial analítico com Dr.A.C.Eva, de 1968 a 1970, com a vivência visceral das imagens espacializadas e a psicodança. E, logo após, começaria um longo e profundo trabalho junguiano de inspiração reichiana - por 16 anos, iniciado em 1975 -, com Dr. Pethö Sándor, que me firmaria solidamente em Jung, nos estudos de etologia e também na leitura completa dos Anais do Círculo de Eranos. Contactei diretamente Gilbert Durand, na Universidade de Grenoble II, a propósito de um Doctorat d’État sobre antropologia do imaginário, em 1978. Percalços vários, esse doutoramento viria acabar aqui no Brasil, em antropologia simbólica.

DDB - *Em 1975 estudei aprofundadamente a iconologia de E. Panofsky e a imaginação do som e das figurações temáticas em Michel Guiomar. Quando JC contactou G. Durand, fui-lhe apresentado também. Cogitava um trabalho sobre os quadros simbólicos de “Tristão e Isolda”, de Wagner, em Doctorat IIIème cycle. O afastamento de Durand e sua aposentadoria antecipada colocaram-me em contacto com Simone Vierne; mas decidimos mudar o “sujet”: trabalharia a quase totalidade da obra de F. Ramuz. Os mesmos percalços de JC - político-econômicos - fizeram-me vir ter ao Departamento de História Social da FFLCHUSP, onde iniciei um trabalho de mestrado sobre Magia Renascentista com Prof. Dr. Ricardo Mário Gonçalves. Ao cabo de um tempo, transferei os créditos realizados para a ECAUSP, onde fiz o mestrado sobre G. Durand e a Escola de Grenoble, com JC. Meu doutoramento continuaria na FEUSP, sob a mesma orientação, com um trabalho sobre a hermenêutica de H. Corbin.*

EPB - *Lecionar em uma instituição de ensino científica, como as universidades brasileiras, de um modo geral, não sufocaria o anseio de pluralidade dos hermenutas?*

JCPC & DDB - *Cf. resposta à questão 4.*

EPB - *Existe uma poética do imaginário? Se, do ponto de vista cultural, não se distinguir mais uma obra autoral de um filme comercial, pela via da poética, não corremos o risco de viver sob o signo da barbárie, que é o mesmo da indistinção? Mas, por outro lado, ao distinguirmos, não estaríamos sendo elitistas?*

JCPC - *Como já falamos na questão 1, não há como fugir a uma poética do imaginário (seja no sentido de Durand ao final de sua Tese, como fantástica do imaginário; seja no sentido de Burgos, que procura, injustamente, opor e expurgar o substrato antropológico de Durand) se se for artista... a menos que se contentem, os que assim o fizerem, com somente o “moi social”.*

DDB - *“Bárbarie”, para um antropólogo - seja o termo usado no sentido dos frankfurtianos, seja no sentido castoriadiano - é claramente um etnocentrismo. “Civilização e barbárie” é uma clausura epistemológica que cria estratégias de preconceito letais.*

JCPC - *Sobre a preocupação revelha “elitismo”, os textos do antropólogo argentino Néstor Canclini poderiam dar um redimensionamento crítico eficaz: penso em “Culturas híbridas” e “A globalização imaginada”. M. Canevacci também traz contribuições antropológicas significativas...*

DDB - *Você retoma a questão da poética das vanguardas e do pretense elitismo, assim como a hermenêutica de obras “populares” (o ícone bizantino, a figura de Dona Maria Padilha na umbanda, o “trickster” nos romances pícaros), nos livros “Mitocrítica e arte: trajetos para uma poética do imaginário” e “Cultura da alma e mitanálise: imaginário, poesia e música”.*

EPB - O senhor poderia dar cinco razões para acreditarmos em Durand?

JCPC & DDB. *São três, mas são o “juramento de Hermes”!*

José Teixeira Coelho Netto

EPB - O senhor consegue lembrar a partir de que momento ou em que circunstâncias passou a se interessar por imaginário?

JTCN - *Foi no contato com o pensamento francês e com autores franceses, mais ao vivo do que por meio de livros de início, mas também por meio destes. O primeiro na linha foi Lacan. Depois o divulgador dessa área foi Maffesoli. O decisivo mesmo foi*

Gilbert Durand, a quem conheci em algum lugar. Mas só entrei por aí porque na verdade minha primeira leitura foi mesmo, sempre, literatura, o que se chama de ficção (e inclui poesia). Sempre dei mais valor a isso que aos objetivismos...

EPB - O que é imaginário, para o senhor?

JTCN - *Existem as definições clássicas, claro. Para mim, é a vista lateral...*

EPB - Estudiosos do imaginário estão sempre falando mal do cartesianismo. Como é essa relação?

JTCN - *Talvez porque os adeptos do cartesianismo falem mal do imaginário... Na verdade, no Brasil quem nunca aceitou o imaginário foram os marxistas duros, arcaicos e ignorantes. E isso porque o imaginário seria... culturalismo.*

EPB - Como “aplicar” o imaginário em pesquisa? Como não fiz esse levantamento, o senhor chegou a utilizar o imaginário na sua dissertação e-ou na sua tese?

JTCN - *O imaginário é como a semiótica: se você o “aplicar”, como fôrma, sai coisa ruim. É combustível para o raciocínio, alimento “invisível” para se chegar a outro lugar. A menos que você queira pesquisar, por ex., o imaginário da noite na canção popular brasileira... No meu trabalho, ele está sempre em lateral, na diagonal...*

EPB - Dias atrás, um professor de pós-graduação da PUCRS e de graduação da UFRGS disse que o imaginário em pesquisa é algo “oneroso” (querendo dizer que dava para simplificar a tese). O senhor concorda com ele? Justifique, por favor.

JTCN - *Seria possível dizer, daí, que o objetivismo é algo “reductor”. O que interessa é o bom trabalho, via imaginário ou não. (Ele deve ter percebido que o caminho do imaginário é lateral: ele quer ir em linha reta, sem perceber que a linha reta não leva a lugar nenhum ou só leva ao mesmo, o que é a mesma coisa...).*

EPB – A condição marginal do imaginário não é a sua maior riqueza?

JTCN - *Tem sido sempre assim, não? Quando o marxismo era marginal, era excitante. Quando se instalou no poder, viu-se a desgraça e a pobreza que era. O pluralismo é sempre melhor que o monismo. E que o dualismo. Mas de nada adianta cultivar a estranheza pela estranheza.*

EPB - Durand afirmou, em *A Fé do Sapateiro* (p.42), que os maiores hermenutas da nossa época são ou heréticos ou poetas ou universitários marginais (Cassirer, Ricoeur, Eliade, Bachelard). O senhor e outros estudiosos do imaginário no Brasil também se sentem excluídos da ciência?

JTCN - *Eu, não me sinto excluído. Talvez porque tenha me excluído a mim mesmo dessa ciência que não me interessa. Mas não sofro de mania de perseguição. Como Marx, aquele outro, não frequento clubes que me aceitam como sócio. Prefiro pensar com minha cabeça, rejeito e receio a unanimidade. (Como Nelson Rodrigues).*

EPB - O senhor não acha que foi por causa da noção de pós-moderno que o imaginário ganhou e tem ganho espaço na contemporaneidade?

JTCN - *É uma relação pertinente, se por pós-moderno entendermos reencantamento do mundo. E ganhou espaço porque o outro sistema perdeu terreno, com a queda do muro e outras coisas...*

EPB - A questão da autoria (no cinema, principalmente) tem relação com o imaginário, na sua percepção? Godard, por exemplo, que o senhor parece admirar, seria um cineasta pós-moderno (ou não dá para rotular um artista dessa forma)?

JTCN - *Ele é sem dúvida pós-moderno, como alguns outros, no sentido em que rejeita o código anterior, sem dúvida moderno. Para evitar esses rótulos, só recorrendo à noção de vanguarda e de inovação...*

EPB - O que o senhor acha da obra de Michel Maffesoli. Vivemos, de fato, um “reencantamento do mundo”?

JTCN - *No sentido em que agora se abre espaço para um outro modo de pensar, sim. Lástima que esse reencantamento aconteça quando o mundo está perdendo todos seus encantos... Alguns reencantamentos não me atraem, como o reviver da religião. E o*

reencantamento, no sentido de recuperação do poético e do sensível, só ocorre na verdade para uma minúscula minoria, num país como este. A reboçalização do mundo é uma realidade bem mais palpável... (Gosto da obra dele, não sem reservas. Carrego em mim o gene da recusa feroz do culto à personalidade...).

João de Deus Vieira Barros

EPB - Nietzsche percebe uma configuração na arte de estilo instintivo do ponto de vista estético e outra do tipo racionalista. Mas, ele próprio confessa, não se trata de separar uma coisa da outra: ambas as tendências estão em permanente guerra uma com outra. No artista, é isso o que acontece? Não existe sempre no artista esta ambivalência entre o racional e o etéreo?

JDVB - *Acredito que sim. O artista sofre com essa tensão, na medida em que a arte é também trabalho racional. O que tenho observado em minha prática é que algumas obras já nascem prontas e outras precisam ser reelaboradas, outras podem mesmo se transformar ao longo dos anos. Mudam os valores, mudam as visões de mundo, mudam as percepções e o artista é uma espécie de antena viva que capta inclusive essas transformações. O grande drama do artista é que ele muitas vezes quer usar sua emoção às últimas conseqüências e esbarra na crítica, sobretudo academicista, que defende uma arte mais elaborada, tecnicamente impecável e que não permite o uso mais livre da emoção.*

EPB - Existem artistas e artistas. Ou não? O senhor acha que um artista autoral, dentro dos pressupostos que mencionei na abertura, conseguem, de fato, fazer um trabalho diferenciado esteticamente falando? Até que ponto e por quê?

JDVB - *Essa questão está ligada a anterior. Um artista autoral seria aquele que faz uma arte mais de dentro, do eu-profundo, no entanto, esse eu-profundo não necessariamente é um eu individual, mas coletivo. É o que disse antes: o artista é exatamente aquela antena que capta o coletivo, o pulsar coletivo, os desejos coletivos. Em minha experiência como artista tenha rompido com a autoria apenas individual da obra. Em minha última exposição, no Ciclo do Imaginário desde ano em Recife, coloquei objetos em cima de uma mesa, alguns bem pequenos como polcas e parafusos dentro de uma panela de pressão aberta e pedi que o público fosse modificando as micro-instalações a seu bel prazer. O resultado é que as novas instalações foram feitas*

por pessoas que não sei quem são, mas que só existiram a partir do que eu propus inicialmente. Assim é que chamei a essas obras de individuais-coletivos-anônimas. Duas delas fazem parte da capa de um livro que estou organizando sobre imaginário e educação. Nesse caso então, quem é o autor da obra que consta na capa do livro. Eu? Ou um ser coletivo e anônimo? Por outro lado essa obra anônima só existe porque alguém a começou e ela ganhou uma dimensão absolutamente anti-individual sem deixar de ser autoral. Nesse sentido é que lido com uma concepção de arte e de artista que rompe com o individual e coloca o artista nessa dimensão onírica, capaz de captar mesmo um fazer ou um pulsar artístico coletivo. No entanto, em alguns momentos o artista pode ser autor individual, se assim o desejar.

EPB - A pós-modernidade, sendo uma nova etapa de evocação do sensível, acaba tornando ineficaz qualquer forma de apreciação crítica no sentido de distinguir uma obra de arte de um simples produto da cultura ou ainda é possível, dentro de alguns pressupostos, estabelecer critérios para definir um trabalho como sendo ou não de “arte”? Como isso funcionaria no cinema (ou em outra forma de expressão artística)?

JDVB - *Essa pergunta é bastante difícil de ser respondida. Se é que tem resposta. Tenho trabalhado com a disciplina Arte-Educação, no curso de Pedagogia da UFMA, nos últimos três anos. Os estudantes fazem sempre essa pergunta e também questionam se serão capazes de trabalhar a arte na escola ou em outros locais, uma vez que não são artistas e nem fizeram graduação em arte. É realmente um dilema. O que é arte? Como ensinar arte? Por que ela é importante na educação? O que acredito é que arte é aquela forma de expressão - e efetiva comunicação (nessa ordem) - que, mesmo nos causando estranheza, é capaz de operar algum tipo de transformação para melhor em nosso ser e nosso eu, de forma que possamos com isso modificar o mundo: sempre para melhor. Mexer com nosso eu-profundo independe de conhecimento prévio sobre o que seja ou não arte. Portanto, o verdadeiro artista é aquele que consegue transformar o outro ser (além do seu próprio) com sua arte. Por isso desconfio de obras de artes totalmente herméticas e que não são capazes de atingir a profundidade do ser humano, independente de ter cultura letrada ou não. Enfim, ao artista cabe captar os desejos e sonhos humanos, possibilitando-lhes altos graus de devaneios, portanto, de encontro consigo mesmo. Nessa perspectiva trabalhar com arte na educação independe de formação em arte, na medida em que o educador deverá saber sim, escolher artistas e obras de arte que sejam capazes de operar essas transformações individuais e*

coletivas. Para isso ele deverá ter leituras e estudos sobre arte, mas sem necessariamente ser artista ou graduado em arte. Concluindo: artista é quem consegue nos tocar com sua arte: nesse sentido é que faz sentido os artistas populares, os autodidatas e os que fazem arte sem saber que o estão fazendo: como pessoas que conheço em São José de Ribamar e que nos encantam contando e dramatizando histórias, fazendo performances e intervenções espontâneas - quem sabe sejam esses os verdadeiros artistas por não estarem contaminados por qualquer forma de conhecimento pré-estabelecido pela academia. O que impede a descoberta e valorização desses artistas anônimos é exatamente o caráter legitimador da academia e da crítica. Com relação a como isso se dá no cinema ou em qualquer outra forma de arte acredito no que disse, se o cineasta consegue tocar e fazer transformar o ser e o mundo, então ele faz arte. A transformação pessoal pode ser quase que imediata, já a do mundo dependerá das ações do ser que foi tocado pela obra de arte, de qualquer natureza.

EPB - Foi Bachelard, se não me engano, que afirmou: “É próprio da expressão poética ultrapassar o pensamento”. Outra frase dele: “Como pode o homem, apesar da vida, tornar-se poeta”? O que significam estas duas frases para o senhor?

JDVB - *Vou tentar responder sem voltar aos livros de Bachelard, o que torna mais difícil a resposta, na medida em que não tenho o contexto geral das frases, dentro de um parágrafo ou mesmo de um livro todo. Na poética do devaneio ele faz a distinção entre sonho noturno e devaneio. No sonho noturno ele diz que o ser se anula, é um nada pois não tem domínio do seu próprio sonho. Já no devaneio o ser está presente e dono do seu pensamento, portanto, o ser está presente de corpo e alma, digamos assim. Pode parar de devanear na hora em que quiser e está consciente o tempo todo. Acredito que ele ao dizer que a expressão poética ultrapassa o pensamento - (não seria o cogito?) - é como se a aproximasse, paradoxalmente, ao âmbito dos sonhos, daquilo que não se domina, mas que tem quase uma origem divina, algo extra-ser, extra-humano, extra-universo (uma metafísica?). Já o homem, apesar da vida, tornar-se poeta - vai na mesma linha de pensamento: a vida é real, a poesia não: é do âmbito do divino. Creio que faça sentido aqui “navegar é preciso, viver não é preciso”, de F. P. Assim, navegar é mais que viver e pertence ao reino do imaginário, no sentido mais vulgar do termo, ou seja, como algo que não é palpável, visível, mas etéreo. Navegar, então, nada mais é que fazer poesia.*

EPB - Merleau-Ponty, em “A fenomenologia da percepção”, muda o enfoque das coisas. O que importa é a nossa percepção daquilo que vemos, e não o que vemos em si. Assim, nada é bom ou ruim. O senhor concorda que a crítica cultural esteja sendo ultrapassada pela sensibilidade individual?

JDVB - *Acredito. Cada vez mais me convenço de que a crítica oficial amarra, é elitista, quer ser dona do poder e da verdade - e, pior, pode servir aos interesses do mercado. Acredito também em críticos sensíveis e que são mais artistas que críticos. Acredito também em críticos que são artistas frustrados e que ao invés de “saírem do armário”, tornando-se artistas de verdades, preferem idealizar sua própria arte a partir da arte que os outros fazem. E mais, desconfio que quando um artista começa a receber muitos prêmios oficiais é porque deixou de ser “autoral” (para usar sua expressão na pesquisa) e começa a render-se ao estabelecido. Conto-te rapidamente o que aconteceu comigo em 2000, 2002 e 2004, em três mostras competitivas que participei no âmbito da Universidade Federal do Maranhão (IV, VI e VIII Mostras de arte Efêmera). Em 2000 e 2002 venci no júri popular com as obras “O Banquete Imaginário” e “A Feira Imaginária”, ambas obras radicalmente interativas, por permitirem que o público não só as tocassem mas as modificassem totalmente e no primeiro caso, a comessem inteira - e no segundo, levassem todos os objetos presentes numa troca simbólica entre o que o público havia levado para montar a tal feira imaginária. Em 2004 entrei com “Chopperia - A felicidade é dançar ao som de Walfredo Jair”, em que me caracterizei e dublei um cantor brega maranhense que atrai milhares de pessoas em seu shows - e elas bebem, dançam, namoram, ao som daquele cantor que seria considerado menor pelo meio acadêmico. Em minha performance, as pessoas que quisessem poderiam beber e dançar durante a execução da música/dublagem, em mesas de cervejaria montadas no espaço da apresentação. Dessa vez ganhei uma menção honrosa do júri oficial e não ganhei mais no popular. O que eu queria com essa performance/intervenção era apenas levar as pessoas a repensarem seus conceitos de felicidade. Só isso. Inclusive estamos pensando em novembro de 2009 em realizar o I Colóquio Internacional sobre Cultura e Felicidade, aqui no Maranhão. E essa proposta não deixa de ser um desdobramento da obra de 2004, que volta sobre essa forma de proposta de um congresso. Explicando melhor: no caso do banquete imaginário um jornalista de cultura, no dia seguinte, publicou uma matéria enumerando os elementos de meu banquete: 90 por cento do que eu ele disse no jornal não constava do banquete*

original. Ou seja: o jornalista simplesmente criou sua própria obra a partir do que viu na minha. E ainda terminou dizendo assim: “Só faltou a farinha d’água e o camarão seco”. Achei ótima a reelaboração do banquete que ele foi capaz de fazer, com seus próprios devaneios.

EPB - Até que ponto a intuição é importante para a produção artística? O senhor concorda com Bachelard, de novo, quando ele diz que “no instante apaixonado do poeta há sempre um pouco de razão e um pouco de paixão” (p.100, “A intuição do instante”)?

JDVB - *A intuição é tudo na produção artística. Da seguinte forma: ela é a alavanca do processo criativo. Uma obra nem sempre é cem por cento intuitiva. Podem até existir obras assim. Desconfio que muito do que Fernando Pessoa escreveu como Álvaro de Campos foi mera intuição. Já FP ele mesmo, creio que é quase totalmente razão, elaboração “sangue, suor e lágrimas”. O artista sente o momento em que cessa a intuição e começa a razão. É o que chamam por aí de inspiração e técnica. O artista realmente parte de uma inspiração e a reelabora, burila. A não ser que ele seja pressionado a criar e aí sim, ele tem que “invocar” a inspiração. Mas, acredito fielmente que a origem de uma obra de arte é sempre intuitiva. Fora que muitas obras nascem de sonhos noturnos. Em meu caso tenho transformado alguns sonhos em contos, poemas, música e roteiros artísticos, performáticos, etc. Alguns sonhos são verdadeiros roteiros cinematográficos. Daí concordar com Bachelard ao dizer que no sonho noturno deixamos de existir (aproximadamente é o que ele diz). Os sonhos noturnos fogem totalmente d enosso domínio e nascem do mais profundo do ser, sob certa ótica. Mas aí já cairíamos na psicanálise de Freud e acho que não cabe nessa discussão. Até porque Bachelard não era lá muito freudiano.*

EPB - Teixeira Coelho gosta muito de repetir uma frase de Godard, que mais tarde descobri ter sido dita em seu filme JLG por JLG, segundo a qual “cultura é regra, arte é exceção”. Na pós-modernidade, apesar da indistinção da arte (ou não?), o ato poético ainda é possível? Quem seria capaz de fazê-lo e (re)conhecê-lo?

JDVB - *Eu já escrevi que cultura é local, arte é universal e que toda forma de arte é cultura e nem toda forma de cultura é arte. Escrevi mais: somente a arte fala uma língua de todos os povos e somente ela é capaz de proporcionar a paz no mundo, exatamente por essa facilidade de comunicação em todas as línguas. Por isso acho tão*

importante a arte na educação. Somente ela poderá tornar o aprendizado mais humano, mais solidário, mais criativo, mais universal. Para longe de uma educação para a cidadania defendo uma educação para os mundos; tanto o palpável quanto o não. E como fazer isso se não for através da arte perpassando todas as disciplinas, ou melhor, todos os conteúdos a serem comunicados? Nesse sentido diria que a arte deveria ser regra universal. E a cultura muitas das vezes, regras locais.

EPB - O imaginário tem sido um solo fértil (Maffesoli) para a inclusão de um terceiro elemento na dualidade eu-outro: aquilo que permanece em suspenso, epifânico e indescritível. Parece que é só na relação com o outro que nos reconhecemos uno. De que forma essa razão contraditória auxilia (ou prejudica) no gesto da criação?

JDVB - *O que penso é que só nos conhecemos através do outro. Onde buscar parâmetros se não for na comparação? Se somos diferentes uns dos outros é no conhecimento e no respeito dessas diferenças que nos tornamos unos. Nem todos os mistérios precisam ser revelados. Nós buscamos nossos mistérios. Nós buscamos suas revelações e só nós sabemos em que suas revelações nos tornam mais humanos, nos ajudam a nos conhecermos e conhecermos o outro, afinal, conhecimento é autoconhecimento, muito já se falou. O imaginário é somente a manifestação dos mistérios e ele próprio nos dá pistas para decifrá-los. Desculpe-me se eu não entendi a pergunta, mas não vejo contradição, mas complemento nessas partes.*

EPB - O imaginário, para o senhor, alivia ou pesa?

JDVB - *Pesa, alivia. Mas nunca é indiferente. Pesa quando preciso convencer as pessoas de que ele alivia. E alivia quando consigo mostrar que ele não é tão pesado assim...*

EPB - Como o senhor aplica o imaginário em suas pesquisas? Não existe um risco de o imaginário perder o seu lado fecundo e poético ao se banalizar em congressos, ciclos de estudos e outras manifestações academicamente formais? Apesar disso, se é que isso existe, não seria necessário avançar nesse tipo de pesquisa, a que utiliza o imaginário de maneira séria, esclarecida e comprometida com a linha bachelardiana no estilo proposto pelo ciclo de estudos de Recife?

JDVB - *Eduardo, essa é a pergunta mais difícil de te responder. No mês de agosto estarei lançando um livro (que os deuses e as deusas não mandem o contrário) chamado “Educação Sensível: arte, cultura e imaginário no ensinar/aprender” (título provisório) - e nele espero conseguir mostrar como venho utilizando o imaginário em minhas pesquisas, pois retomará tudo o que tenho feito desde que me doutorei em 1996. O que posso dizer é que sempre o faço junto com a arte e a cultura. Procuo mostrar que é possível, é viável e é pertinente (faz sentido, como diz Iduína Mont’Alverne) seu uso na educação, na vida enfim. Concordo que começa a haver uma banalização desses estudos. Os encontros estão se tornando grandes demais, com muitas opções de trabalhos, mesas às vezes até descontextualizadas do campo do imaginário - de forma que começa a se formar uma espécie de “mercado do imaginário” e tudo que se reifica... se torna mercadoria. No entanto, não vejo outra forma de divulgar essas idéias se não for através dos congressos e das publicações. O importante é se fazer tudo com seriedade e profundidade.*

Maria Thereza Guimarães Strongoli

EPB - Por que o imaginário parece reacender o interesse de pesquisadores? Teria relação com o que teóricos como Michel Maffesoli considera a pós-modernidade, isto é, uma mudança de sensibilidade?

MTQGS - *Creio que a pós-modernidade é realmente um novo paradigma que se destaca pela força dada ao espírito impulsionador de novos hábitos, crenças e posturas, força que surge como uma necessidade premente de substituir o positivismo, marxismo e freudismo, já que estes se saturaram na práxis de toda uma época. O imaginário, nesse sentido, surgiu como a contraposição mais natural para essa renovação. Nesse sentido, pode-se dizer que o trajeto do imaginário, descrito por Durand como a dinamização dos imperativos bio-psico-pulsionais + as intimações sociais a que se submete o homem, pode ser visto como a antecipação ou o anúncio desse novo paradigma, pois dá ao sentido de racionalidade uma visão mais real, acrescentando-lhe a força da sensibilidade e da paixão.*

EPB - Por que a senhora se interessa por imaginário e como a senhora o definiria?

MTQGS - *Ao iniciar a pós-graduação, conheci a obra de Lévi-Strauss e aprendi sua grande lição: não há cultura inferior ou superior, há apenas diferentes. Percebi pela sua experiência, que o homem se relaciona com o mundo pela sensação e esta, enviada ao cérebro, mobiliza as experiências e o raciocínio para dar a essa sensação um nome e classificação. É essa dinâmica que o torna indivíduo: ele percebe à sua maneira o que pode, deve, sabe ou quer ver e classifica esses dados segundo sua experiência de vida. Comentando com o prof. Duglas Monteiro (USP) meu interesse pelo exame do conhecimento e sua formação tanto pelo sensível como pelo inteligível ou racional, dele recebi o livro “Estruturas antropológicas do imaginário”, de Gilbert Durand. Disse-me ele que acabara de o trazer da França e que toda a Paris o estava discutindo. (Infelizmente, esse professor um dos mais renomados sociólogos brasileiros, faleceu, após esse curso, em 1978, em um acidente). As idéias durandianas me fizeram distinguir e compreender que o homem percebe o mundo e transforma suas sensações em imagens que registra, classifica, denomina, memoriza e narra. Tais atividades constituem a imaginação que é a faculdade própria de todos os homens. Entretanto, o modo como essas faculdades são atualizadas ou exercidas constitui o imaginário, ou seja, a atividade única e particular do indivíduo. Existem, pois, dois fatos distintos: a imaginação é atividade comum, vista do ponto de vista de sua materialidade de obra já feita, acabada, reconhecida; o imaginário é uma elaboração, vista como processo dinâmico, em constante mobilização interativa de dados pessoais e sociais na busca racionalizante de cada indivíduo pôr ordem em seu caos interior na confrontação com o mundo.*

EPB - Muitos pesquisadores do imaginário foram - ou são - considerados marginais. O próprio Durand fez referência a isso em A Fé do Sapateiro. A senhora teve alguma dificuldade no âmbito da pesquisa por tratar desse assunto profundamente?

MTQGS - *Eu tenho tentado tratar do imaginário profundamente, mas não me delimito a apenas esse campo. Durand tem insistido que sua pesquisa se desenvolve no campo da fenomenologia e que se volta mais para a descrição de dados que para a sua regularização. Ora, tal abordagem me motivou a utilizar a teoria durandiana para descrever e comentar o resultado de trabalhos analíticos desenvolvidos ou resultantes da aplicação de teorias que buscam destrinchar ou definir sentidos. Tomemos, por exemplo, a semiótica greimasiana: ela busca “o sentido, nada mais que o sentido”, mas creio que após estruturar o sentido, este pode ser comentado do ponto de vista do*

imaginário. O último livro escrito por Greimas, “A imperfeição”, não tem sido muito estudado pelos semioticistas, porque, creio eu, deixa um pouco de lado a rigidez analítica de seu percurso gerador de sentido e se detém mais no resultado desse percurso, apelando bastante para a sensibilidade. Parece-me, ainda, que fazer análises segundo regras bem estabelecidas é mais fácil que se arriscar a desvendar trajetos, porque a sensibilidade expõe dados do trajeto do imaginário do próprio analista. Trabalho com semioticistas e tenho tentado ser profunda tanto nas análises semióticas como nas durandianas e, parece-me que o imaginário tem me deixado mais perspicaz, pois fui eleita vice (2000-2002), depois coordenadora (2002-2004) do Grupo de Semiótica da ANPOLL e convidada insistentemente a continuar por mais um período, convite que recusei devido a ter menos tempo. Um de meus orientandos em mestrado resolveu fazer a união dos dois trajetos, greimasiano e durandiano. Pedi ao prof. Cidmar Pais (amigo e contemporâneo de bolsa na França) que o orientasse em doutorado na USP, já que, sendo o introdutor da semiótica francesa no Brasil, seria bastante exigente no trato dessa teoria. Convém você entrar na Internet e pesquisar a tese de Geraldo Vicente Martins. A princípio ele teve alguma dificuldade para receber bolsa, mas depois foi bem sucedido.

EPB - Os brasileiros têm demonstrado uma relação afetiva com o imaginário. Seria por causa de uma estrutura civilizatória (como bem o demonstra Darcy Ribeiro) da miscigenação e, portanto, do pluralismo étnico-racial?

MTQGS - *Talvez, mas os franceses desenvolvem bastante o imaginário, assim como os espanhóis, portugueses e, mesmo, os japoneses. Creio que, no Brasil, a relação é mais com a imaginação e menos com o imaginário; nem todos sabem bem o que é o imaginário durandiano.*

EPB - Entrando um pouco mais na minha tese: é possível, sem apelar para a semiótica, compreender o imaginário de um cineasta a partir de um filme? Ou melhor: como se dá a relação entre a visualidade (terreno da semiótica) com o imaginário cinematográfico?

MTQGS - *Eu faria a análise semiótica e explicaria os resultados dessa análise pelo imaginário. Acrescento abaixo parte de uma comunicação que fiz no congresso de semiótica em Lyon (2004). A pesquisa que objetiva articular a semiótica greimasiana com a antropologia do imaginário tem direcionado minha atividade*

acadêmica há anos e encontrou razões substantivas para seu desenvolvimento na leitura da transcrição do artigo *Le débat du 23 mai 1989*, debate ocorrido entre Algirdas J. Greimas e Paul Ricoeur⁹¹. Nesse debate Ricoeur comenta que as ciências do espírito são da ordem do compreender e as ciências da natureza, da ordem do explicar, o que aponta a distinção: estado de coisas vs. estado de alma. Entretanto, apesar de a explicação ser o caminho mediador para a compreensão, a atividade que Ricoeur considera predominante é a de compreender, destacando que a semiótica, nesse ponto, coloca-se no caminho inverso do seguido pela hermenêutica, pois privilegia a explicação e considera a compreensão como um efeito de superfície. Destaca, ainda, que, se o compreender é essencialmente da ordem dos signos, o explicar é da ordem dos fatos, embora os signos sejam também fatos, ou seja, externalizações da vida psíquica. Nesse caso, a compreensão deve ser vista como a atividade de "desobjetivizar" (Ibid.:197) os signos e ter como meta encontrar o processo que os engendra, como ocorre na escritura. Julga Ricoeur que, enfatizando o narrativo ou a ação e se delimitando a operações de conjunção e disjunção, a semiótica somente pode avançar no estudo das paixões se considerar as interações que Aristóteles chamava de peripécia, de *mythos* ou que hoje se chama intriga. Nessa perspectiva, a semiótica seria um modo de rescrever a compreensão cultural por meio de uma "inteligência das intrigas" ou uma "identidade narrativa" que seria a base do contínuo que acompanha a fenomenologia de um agir e de um sentir, constituindo o que se compreende por cultura. A noção do fazer da categoria actante, humano ou não, por exemplo, conclui Ricoeur, resulta dessa "inteligência narrativa" conservada e secularmente difundida pelas "histórias primordiais". É essa noção aristotélica de "inteligência", enfatizada por Ricoeur, que interessa ao estudo da antropologia das imagens, posto que Durand vê o imaginário como a matriz do pensamento racionalizado e suas manifestações, como o patrimônio cultural que dinamiza as atividades humanas. Ao responder a Ricoeur, Greimas reconhece (Ibid.:202) que, realmente, "procurar o ser do sentido é mais da ordem da explicação e que procurar o sentido do ser é da compreensão" e complementa afirmando que passar a "ver o que são os estados e não mais o fazer" constitui atualmente o "nosso esforço para tomar agora como ponto de partida os estados de coisas a fim de chegar a compreender os estados de alma, isto é, as paixões de uma alma". Conclui, contudo, que não é simples

⁹¹ In: Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, Paris : PUF, 1994

sobrepôr à rede do racional as modulações da massa tímica, pois há algumas situações incontornáveis, visto que atrás das estruturas as mais elementares - articuláveis - da significação (quadrado semiótico), há um horizonte ôntico sobre o qual nós, semioticistas, não podemos falar, porque com os instrumentos semióticos não se é capaz de dizer alguma coisa. Talvez enquanto poeta, enquanto homem voltado para o sentir, eu poderia dizer coisas, mas não enquanto semioticista Ibid.:205). Para alcançar esse horizonte é preciso "prever as precondições anteriores ao quadrado e às operações cognitivas" as quais podem possibilitar, continua Greimas (Ibid.:204), o reconhecimento de um proto-sujeito e a pista de algum valor que poderá se tornar, em seguida, o "objeto valor" da narrativa. O proto-sujeito relaciona-se à estrutura elementar dos actantes e pode ser considerado em suas quatro posições: sujeito, anti-sujeito, não sujeito e não anti-sujeito, ou destinador e anti-destinador. É o sujeito ainda não reconhecido ou declarado no ato enunciativo, mas percebido como presente na origem de sua formação.

EPB - Qualquer filme pode ser autoral ou temos, ainda, de partir para uma distinção da cultura que separa um filme de arte (os Godard e Bergman da vida) de um filme de gênero (os *blockbusters*)?

MTQGS - *Não me sinto autorizada a fazer comentários sobre o que não conheço bem.*

EPB - Parece haver um inchaço de produções que se consideram autorais - pela proposta do filme mais do que pelo conteúdo. Não seria a autoria, assim, uma forma de recepção (no sentido da fenomenologia de Merleau-Ponty) mais do que uma intenção do cineasta?

MTQGS - *Idem.*

EPB - Bachelard prefere refletir sobre o imaginário a partir da literatura. Existe um meio mais ou menos apropriado para entendê-lo?

MTQGS - *Freud disse que todo psicanalista para conhecer o homem precisa conhecer a literatura. Creio que o mesmo vale para Bachelard ou o imaginário.*

EPB - Por falar nisso, o imaginário se apresenta em diversos contextos: o sociológico, o psicanalítico, o literário, o político. Existe uma linha comum do imaginário que una, por exemplo, a antropologia de Durand com a fenomenologia de Maffesoli?

MTQGS - *É a própria fenomenologia porque ambos exploram esse campo, Durand ainda mais que o Maffesoli.*

EPB - Como a senhora aplicou - ou aplica - o imaginário na sua pesquisa? É o “tudo vale” de Feyerabend (ou seja, um cunho ensaístico à pesquisa) ou o rigor cartesiano?

MTQGS - *Volte à questão 5.*

Carlos Gerbase

EPB - Quais são os limites que o aparato técnico impõe para a criação cinematográfica?

CG - *O aparato técnico é limite importante, assim como o orçamento também é limite, e esses dois aspectos estão muito entrelaçados. Hoje, havendo muito dinheiro, praticamente não há limites (graças às tecnologias digitais). Mas cinema sempre envolve dinheiro. Quanto menos dinheiro, mais limites para a realização. O que acontece é que alguns cineastas sabem trabalhar com tranquilidade dentro desses limites. Alguns até se sentem melhor com eles.*

EPB - A criação (em termos genéricos) é imaginativa ou racional?

CG - *As duas coisas. Creio que a base da narrativa (o tema, a fábula) é mais intuitiva que racional. Mas o seu desenvolvimento (a trama) é mais racional. A indústria cinematográfica gostaria de aumentar a racionalidade de tudo, a começar pelos roteiros, até a recepção do filme pelo público. Isso, contudo, é sempre complicado. Há um espaço nebuloso, em que a criação escapa às fórmulas e fica sujeita ao sujeito criador. Pelo menos por enquanto.*

EPB - O senhor tem um ou mais de um estilo? O que é esse tal estilo? É a busca pelo estético?

CG - *Apesar de nunca pensar muito sobre isso, nem ter um projeto estético pessoal, se eu fosse analisar meus filmes retrospectivamente diria que eu tenho algumas temáticas recorrentes: relações familiares e afetivas, imaginação e sexo. Geralmente trabalho com histórias do cotidiano, em vez de desenvolver “grandes temas”. Meu estilo de filmar é mais clássico que experimental, embora goste de experimentar na construção da trama.*

EPB - O sentimento de um cineasta transparece no filme dirigido por ele?

CG - *Se ele quiser, sim. Acho que nos grandes filmes esse sentimento está sempre presente. Mas há cineastas que, em nome do sucesso, trabalham em cima dos sentimentos do público (ou das expectativas do público), a fim de conseguir o que querem (bilheteria, principalmente). Na televisão, o que importa é sempre o sentimento do público. Talvez esta seja a grande diferença para o cinema: ainda há espaço para a manifestação interior do cineasta (se ele quiser...).*

EPB - Uma obra se faz por si na medida em que é feita pelo diretor?

CG - *Não. Essa idéia faz mais sentido na literatura ou na música, pois o criador está mais sozinho. O cinema é um artesanato, construído passo a passo, em coletividade. É uma obra que exige constante esforço, atenção, uma dose de obsessão. Se isso não acontecer, o filme não é feito, ou vira uma obra falhada.*

EPB - Um filme nasce como, quando e por quê?

CG - *Não sei responder de modo genérico. Pra mim, nasce com a necessidade de auto-expressão, que pode se manifestar na literatura ou no cinema. Para que uma idéia vire filme sempre haverá a dependência de aspectos pragmáticos (tempo, dinheiro, vontade, energia). É preciso que: (1) eu acredite MUITO na história; (2) essa história também agrade (pelo menos um pouco) a outras pessoas pela leitura do roteiro; (3) haja um esforço coletivo para construir o projeto. Eu gostaria de filmar muito mais do que filme, mas, mesmo quando estou entusiasmado com um roteiro, tenho esbarrado no segundo e terceiro itens.*

EPB - O Cinema Novo envelheceu ou nunca foi novo?

CG - *Como projeto estético e político envelheceu, o que é ótimo. O novo sempre vem, inclusive depois do Cinema Novo. Mas, quando devidamente revista e atualizada, a estética do cinema novo ainda rende grandes filmes, como Linha de passe.*

EPB - Como um cineasta se pensa como artista?

CG - *Não sei responder. Não sei nem se sou um artista. Com certeza não sou um artista em tempo integral. Prefiro me chamar de “ficcionista”, que é menos pretensioso e mais preciso.*

EPB - O filme realizado é deficitário na imaginação?

CG - *De modo algum. Ele agora está disponível para a interpretação do público, a partir de imaginários diferentes do autor. O filme realizado é sempre um exercício maravilhoso de humildade frente ao cinema, à medida que ele nos mostra como cada espectador é capaz assisti-lo de modo distinto. Às vezes, filmes que são considerados como fracassos no lançamento (pela bilheteria, ou pelas críticas) revelam-se os mais ricos para um espectador distante dessas questões. E sucessos podem envelhecer rapidamente.*

EPB - O que é e o que não é ser autoral?

CG - *Ser um autor é querer construir uma obra que só tem sentido ao expressar questões de interesse para o próprio autor. É pensar no que se quer dizer, em vez de pensar no que o espectador quer ouvir.*

EPB - Lembrei de outra pergunta que eu gostaria que o senhor respondesse. É que estou lendo O Homem na Era da Televisão, de Jean-Jacques Wunenburger (Loyola, São Paulo, 2005), para ver até que ponto o cinema tem sido afetado pela era televisiva. Em uma das partes do livro, Wunenburger afirma que “a televisão, retirando acontecimentos de seu contexto, de seus códigos de recepção, de seus valores culturais intrínsecos, marca o conjunto do que mostra com o selo intercambiável universal, da anomia generalizada” (p. 38). Um pouco depois, o mesmo autor diz: “Em resumo, a televisão nivela as obras em produtos e abole toda diferenciação”. Assim, minha pergunta é: um filme seu na tevê não é diferente de um filme seu no cinema? Não há uma perda da substancialidade de uma obra ao ser transmitida pela tevê, conforme as afirmações desse autor?

CG - *Se ele está falando de televisão aberta, com horários comerciais durante o filme, dublagem, com eventuais cortes para adequar tempo ou censura, concordo. Faz muitos anos que não vejo um filme inteiro desse jeito. Aliás, quase não vejo TV aberta. Mas se o filme está passando num canal fechado, sem intervalos comerciais, com legendas, ou,*

melhor ainda, a partir de um DVD, não vejo problema algum. A substância é a mesma. O que muda é a circunstância do espetáculo. E algumas salas de cinema têm projeção e som pior que a sala da minha casa.

Cacá Diegues

EPB - O senhor tem trabalhado (ou já finalizou?) no projeto *Cinco vezes favela*. Essa idéia tem algum ideal político, no sentido de conscientizar as autoridades para o estado de miserabilidade em que os favelados vivem, ou prefere valorizar um estar-junto antropológico, no sentido “tribal” com que o sociólogo francês Michel Maffesoli observa o que chama de “socialidade” contemporânea, na qual “para aquém e para além das formas instituídas, que sempre existem e que, às vezes, são dominantes, existe uma *centralidade subterrânea informal* que assegura a perdurância da vida em sociedade”.

CD - *O projeto Cinco vezes favela, agora por eles mesmos, visa a trazer para o mercado de trabalho cinematográfico uma quantidade grande de jovens cineastas brasileiros, moradores em favelas cariocas, que não têm essa oportunidade. Ao mesmo tempo, esses jovens estão se capacitando para serem, através do cinema, testemunhas de suas próprias vidas, como porta-vozes deles mesmos.*

EPB - O senhor declarou, no vigésimo aniversário da morte de Truffaut, que “alguns cineastas filmam para a bilheteria, outros para seus amigos, uns terceiros para a história do cinema”. Fazendo uma autocrítica, em qual categoria de cineasta o senhor se enquadraria melhor?

CD - *Você esqueceu de acrescentar mais uma coisa dita por mim, naquele mesmo texto: os grandes cineastas são aqueles que filmam para a vida, como o próprio Truffaut. Quanto a mim, faço o meu melhor para ser um desses.*

EPB - No mesmo comentário, o senhor afirmou que esperava que seus filmes “mudassem o país e o mundo, forjando um novo e glorioso futuro para o cinema”. O senhor ainda “aspira” o mesmo hoje em dia? O que mudou, para o senhor, do Cinema Novo até hoje?

CD - *Não fui eu que mudei, e sim o Brasil, o mundo e o próprio cinema. O Cinema Novo foi um fenômeno excepcional na vida cultural do país e do mundo, me orgulho muito de ter sido parte disso. Mas já se passaram 50 anos, tentar reproduzir aquilo que aconteceu há tanto tempo é uma irracionalidade fora de propósito.*

EPB - Em *O maior amor do mundo*, o senhor apresenta uma personagem trágica, interpretada por José Wilker, que não parece mais acreditar em um futuro perfeito, mas apresenta, por outro lado, um comportamento errante (ou nômade, se preferir). Não seria este o seu filme mais acentuadamente autobiográfico, considerando sua história de um alagoano vivendo no Rio de Janeiro?

CD - *Todos os meus filmes refletem, de uma maneira ou de outra, minhas experiências pessoais, minhas idéias e meus sentimentos, mas não são necessariamente autobiográficos. O maior amor do mundo é um filme sobre a vida e a necessidade de vivê-la em seus mínimos momentos, como se eles fossem únicos e derradeiros. Um filme triste e otimista.*

EPB - Um filme de caráter pessoal - ou autoral, como se costuma dizer - pode não ter o retorno esperado em termos de bilheteria. O que o senhor acha disso? Como se dá, no seu processo criativo, o equilíbrio entre as suas pulsões de ordem subjetiva (aquela “necessidade” de fazer um filme que seja *deste* e não de *outro* jeito) e as intimações do meio em que se está inserido (no seu caso, o do mercado cinematográfico)?

CD - *Não existe conflito entre filme autoral e sucesso de público. Cineastas como Kubrick, Truffaut, Coppola, Scorsese, Renoir e muitos outros já mostraram isso com seus filmes. No Brasil mesmo, em nosso cinema mais recente, já vimos exemplos parecidos, como Central do Brasil e Cidade de Deus, filmes perfeitamente autorais que resultaram em grandes bilheterias. Quanto a mim, não penso em público quando estou fazendo meus filmes, não sei que rosto este ser, o “público”, tem. Mas penso muito no Outro, ou seja, no que esse filme que estou fazendo poder ser positivo para a vida de alguém.*

EPB - O senhor consegue abstrair na realização de um filme - mesmo sob encomenda - características da sua personalidade?

CD - *Não, isso é impossível. A primeira virtude de um bom filme é a sua sinceridade. E eu não poderia ser sincero se fizesse isso.*

EPB - Parece haver uma onda, observável em diversas cinematografias, como na Argentina, no Irã e na França, entre outros países, inclusive no Brasil, de uma temática do cotidiano, a que apresenta gente comum procurando dar um sentido para a vida, aqui-e-agora. Não teria sido essa a principal contribuição da Nouvelle Vague francesa e, no Brasil, do Cinema Novo, apesar de bater na tecla de uma “Estética da Fome”?

CD - *Mais do que uma estética do cotidiano, existe hoje uma tendência hegemônica (pelo menos no cinema de qualidade autoral) ao naturalismo documentarista mais radical. Essa tendência já nos deu obras-primas e grandes cineastas, como Manoel de Oliveira e Abbas Kiarostami, mas é também um pouco perigosa se se torna canônica, pois aí excluiria o barroco do cinema. E é o barroco que dá identidade, originalidade e sonho à obra de arte.*

EPB - A moral judaico-cristã procura sufocar a parte do diabo que existe em todo ser humano. O seu cinema, principalmente em *O maior amor do mundo*, não seria o contraponto desse messianismo religioso que procura guiar o que deve ser vivido e o que deve ser pensado?

CD - *Ao contrário do que pregam as religiões, acho que devemos nos acostumar com nossas imperfeições e construir sobre elas nossas utopias. Sendo a maior imperfeição o próprio amor, um sentimento de escolha que exclui tantos outros. Não acredito nesses humanismos triunfalistas das religiões; o ser humano jamais será um deus.*

EPB - Por que o senhor resolveu escrever um livro sobre cinema brasileiro?

CD - *A literatura cinematográfica está muito restrita às obras acadêmicas ou publicações de fãs. Está nos faltando muito o testemunho dos que fazem filmes e, como faço isso há muitos anos, acho que posso dar uma contribuição qualquer com a experiência do que vivi.*

EPB - O senhor concorda com Bernardet quando ele afirma que nos anos 60 a intelectualidade encontra uma função social, a conscientização do povo pela arte? Ele afirmou isso no livro “Historiografia clássica do cinema brasileiro” (Annablume, 2004, p.151).

CD - *É sempre muito perigoso generalizar. Acho que, para certa intelectualidade, isso possa ter acontecido, numa espécie de expiação do sentimento de culpa social. Mas não se trata de uma regra geral.*

Referências bibliográficas

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real - Pasolini e a crítica literária*. São Paulo, Edusp, 1997.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Barcelona, Paidós, 1992.

_____. *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1993.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, Verus, 2007.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut - Uma biografia*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

BALZAC, Honoré. *A obra-prima ignorada [posfácio Teixeira Coelho]*. São Paulo, Comunique, 2003.

BARROS, Ana Taís Martins. A pesquisa nos jardins do imaginário. **Jornal da USP**, São Paulo, SP, de 22 a 28 de maio de 2003, p.12.

_____. *Jornalismo, magia, cotidiano*. Canoas, Editora da Ulbra, 2001.

_____. *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano*. Porto Alegre, Armazém Digital, 2008.

BARROS, Ana Taís M. P.; FRAGA, Dinorá (Orgs). *Nós transdisciplinamos: diálogos nas ciências da comunicação*. Porto Alegre, Armazém Digital, 2007 (CD-ROM), 95 p.

BARROS, Eduardo Portanova. *Autoria cinematográfica: a impressão digital de François Truffaut*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), 2003.

_____. No mundo das imagens. **Jornal da USP** (Entrevista com Arlindo Machado), São Paulo, SP, de 22 a 28 de outubro de 2001, pp.12-13.

BARTHES, Roland. The death of the author. In: HEAT, S. *Image, music, text*. New York, Hill, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre, Sulina, 2002.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, Papyrus, 1997.

BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *O autor no cinema*. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.

BRESSANE, Julio. *Alguns*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.

COELHO, Teixeira. *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1997.

_____. *Guerras culturais*. São Paulo, Iluminuras, 2000.

_____. *Introdução à teoria da informação estética*. Rio de Janeiro, Vozes, 1973.

_____. *Moderno pós moderno*. São Paulo, Iluminuras, 1995.

_____. *O gosto*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

_____. *O que é indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo, Globo, 1989.

DALMAIS, Hervé. *Truffaut*. Paris, Rivages, 1995.

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

DIEGUES, Cacá. *O que é ser diretor de cinema*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

_____. *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário - Introdução à arquetipologia geral*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

_____. *A fé do sapateiro*. Editora Universidade de Brasília, 1995.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70, 2000.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget, 1996.

_____. *O imaginário - Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo, Edusp, 1996.

FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

FERREIRA, Carlos Melo. *Truffaut e o cinema*. Lisboa, Afrontamento, 1990.

FEYERABEND, Paul. *Adeus à razão*. Lisboa, Edições 70, 1991.

_____. *Contra o método*. Lisboa, Relógio D'Água, 1993.

_____. *Diálogos sobre o conhecimento*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

GADEA, Carlos A. *Acciones colectivas y modernidade global - El movimiento neozapatista*. Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2004.

_____. "I'll be your mirror!" o el retorno de Don Quijote de La Mancha. *Posmodernidad, razón y orden moderno*. Temas. No. 27: 114-124, octubre-diciembre de 2001.

GERBASE, Carlos. *Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2007.

_____. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

GILLAIN, Anne. *Le cinéma selon François Truffaut*. Paris, Flammarion, 1988.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

GUIDI, Mario. *De Altamira a Palo Alto: a busca do movimento*. São Paulo, SP. Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo (USP), 1991.

GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis, Vozes, 2008.

_____. *Que é isto, a filosofia? Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ, Vozes, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- KAUFMANN, Jean-Caude. *L'entretien compréhensif*. Paris, Nathan, 1996.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- KUROSAWA, Akira. *Relato autobiográfico*. São Paulo, Estação Liberdade, 1990.
- LEGROS, Patrick; MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno; TACUSSEL, Patrick. *Sociologie de l'imaginaire*. Paris, Armand Colin, 1996.
- LEGROS, Patrick; MONNEYRON, Frédéric; RENARD, Jean-Bruno; TACUSSEL, Patrick. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre, Sulina, 2007.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo, Ática, 1987.
- .
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Ed.34, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo, Barcarolla, 2004.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo, Paulus, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa, Gradiva, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein, geometria do êxtase*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- _____. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro, Marca d'Água, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

- _____. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.
- _____. *A parte do diabo. Resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- _____. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- _____. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo, Zouk, 2005.
- _____. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 1997.
- _____. *A violência totalitária*. Porto Alegre, Sulina, 2001.
- _____. *Du nomadisme: vagabondages initiatiques*. Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- _____. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- _____. *No fundo das aparências*. Petrópolis, Vozes, 1996.
- _____. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2004.
- _____. *O conhecimento comum*. Porto Alegre, Sulina, 2007.
- _____. *O conhecimento comum*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. *O eterno instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- _____. O imaginário é uma realidade. Porto Alegre, **Revista Famecos**, nº 15, agosto de 2001.
- _____. *O mistério da conjunção - Ensaio sobre a comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre, Sulina, 2005.

_____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro, Record, 2007.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000 (1987).

_____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O veneno da madrugada*. Rio de Janeiro, Record, s/d.

MEAD, George H. *Espiritu, persona y sociedad*. Buenos Aires, Paidós, 1953.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo, Ática, 1990.

MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. Art Editora Ltda. São Paulo, 1990.

MORIN, Edgar. *As estrelas - Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

_____. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999.

_____. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa, Instituto Piaget, 1991.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Espelho D'Água, 1997.

_____. *O método 6 - Ética*. Porto Alegre, Sulina, 2005.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.

NEUHOFF, Eric. *Lettre ouverte à François Truffaut*. Paris, Albin Michel, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães Editores, 2002.

- _____. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- _____. *Ecce homo - Como alguém se torna o que é*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- PITTA, Danielle Rocha. *Introdução à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro, Atlântica, 2005.
- _____. *Ritmos do imaginário*. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2005.
- (A) *POLÍTICA dos autores*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1976.
- PONTY, Maurice-Merleau. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. *Cinema Marginal - Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Centro Cultural do Banco do Brasil; Heco Produções, s/d.
- GATTI, José. Embrafilme. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz F. A. de (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, SENAC, 2000.
- RAMOS, Roberto. *Futebol: ideologia do poder*. Rio de Janeiro, Vozes, 1984.
- RAMOS, Roberto; BIZ, Osvaldo. *O âncora e o neoliberalismo: a privatização do sentido*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2007.
- RESTREPO, Luis Carlos. *O direito à ternura*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.
- RIBEIRO, Renato Janine (Org.). *Humanidades, um novo curso na USP*. São Paulo, Edusp, 2001.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985.
- RÜDIGER, Francisco. *Introdução à teoria da comunicação*. São Paulo, Edicon, 1998.
- _____. *Martin Heidegger e a questão da técnica*. Porto Alegre, Sulina, 2006.

SANTOS, Marcos Ferreira. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi*. São Paulo, Zouk, 2005.

SANTOS, Nelson Pereira. *Nelson Pereira dos Santos*. Entrevista, Revista Cisco, s/d, pp.9-15.

SCHULER, Fernando; MACHADO DA SILVA, Juremir (Orgs.). *Metamorfoses da cultura contemporânea*. Porto Alegre, Sulina, 2006.

SGANZERLA, Rogério. *Cinema pelas beiradas*. Entrevista a Eduardo Portanova Barros. JUOnline http://www.juonline.com.br/especial_materia.asp?q_CodEditoria=12&q_CodMateria=76. Acesso em 11/12/2007, às 16h37.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

SOUSA, Eudoro. *As bacantes de Eurípedes*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. A pesquisa sobre imaginário no Brasil: percursos e percalços. In: *Ritmos do imaginário*, PITTA, Danielle Rocha (Org). Recife, Editora Universitária da UFPE, 2005.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; PORTO, Maria do Rosário Silveira (Orgs.). *Imaginário, cultura e educação*. São Paulo, Plêiade, 1999.

THOMAS, Joël (Org.). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris, Ellipses, 1998.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut*. São Paulo, Brasiliense, s/d.

_____. *Le plaisir des yeux - Écrits sur le cinéma*. Cahiers du Cinéma, Paris, 2000.

_____. *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema - Os diretores*. Porto Alegre, L&PM, 1996.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade - Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

_____. *Guerra e cinema*. São Paulo, Página Aberta, 1993.

WEBER, Max. *Conceitos básicos de sociologia*. São Paulo, Centauro, 2002.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa, Editorial Presença, 1999.

WOLTON, Dominique. *Internet, e depois?* Porto Alegre, Sulina, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo, Edições Loyola, 2007.

_____. *O homem na era da televisão*. São Paulo, Edições Loyola, 2005.

_____. *A razão contraditória - Ciências e filosofia modernas: o pensamento do complexo*. Instituto Piaget, Lisboa, 1995.

XAVIER, Ismail *et alii*. *O desafio do cinema: a política do Estado e a Política dos Autores*. Jorge Zahar Editor, 1985.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Graal: Embrafilme, 1983.

**Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)**

B277c Barros, Eduardo Portanova

O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade / Eduardo Portanova Barros. – Porto Alegre, 2009.

377 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Guerra, Ruy - Cinema. 2. Cinema. 3. Cineastas Brasileiros -

Bibliotecário Responsável
Ginamara Lima Jacques Pinto
CRB 10/1204