

Cinevisões

Este dossiê apresenta interpretações e comentários sobre o filme “A Marca da Maldade” (Thought of Evil, 1958, Universal, B&P, 93 min), dirigido por Orson Wells, produtos de seminário de pesquisa sobre este filme, ocorrido no Laboratório OLHO, departamento de Metodologia de Ensino, da Faculdade de Educação, da Unicamp.*

Abordam o tema da Violência em sua dimensão de imagens de cinema e imagens da sociedade e, principalmente, buscam mostrar como a violência, em sua particular aparição nesse filme, é produzida cinematograficamente ao mesmo tempo em que é produzida pela literatura, a arte, a ideologia, a indústria ... A leitura de um filme é a leitura de uma alegoria da sociedade que o produz e o consome. E a leitura desse filme, de 1958, é também uma certa leitura do momento social presente. Um olhar nessas imagens americanas de 1958, um vislumbre da nossa violência atual.

Seguem-se citações de Walter Benjamin, Frederic Jameson, Andrei Tarkosvski e Pier Paolo Pasolini, e eu solicito que o leitor as ouça como uma trilha sonora a acompanhar os nossos textos e também como um truque cinematográfico em que o fundo musical surge para preencher o que não pode ser dito em imagens ou em palavras. O quanto os textos estarão em sintonia com o fundo, o leitor poderá dizer.

Milton José de Almeida (Org.)

* O Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO, composto por docentes, alunos de Pós-Graduação e visitantes da Unicamp e de outras instituições estuda e pesquisa a nova oralidade estruturada pela comunicação massiva do cinema e televisão na sociedade contemporânea; desenvolve metodologia e práticas de pesquisa sobre a produção cultural, educacional e artística audiovisual na sociedade moderna em vídeos e filmes (ficção, documentários, artísticos) produzidos no circuito comercial e universitário, voltadas para ensino e pesquisa em graduação e pós-graduação e para a concepção e produção de vídeos.

Área Temática: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Introduções

“Em suma o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reproduzibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.” Walter Benjamin, *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. SP, Brasiliense, 1985, p. 170

“..., para que a verdadeira consciência de classe seja possível, precisamos começar a perceber a verdade abstrata da classe pelo meio tangível da vida cotidiana, sob formas expressivas e empíricas; e afirmar que a estrutura de classe tornou-se representável significa que demos um passo além da mera compreensão abstrata e entramos no terreno que engloba a imaginação individual, as histórias que contamos como coletividade, a figuração narrativa – que é o domínio da cultura, e não mais da sociologia abstrata ou da análise econômica. Para se tornarem representáveis – isto é, visíveis, acessíveis à imaginação – as classes precisam ser capazes de transformar em personagens: é nesse sentido que o termo alegoria do nosso título deve ser tomado como hipótese de trabalho.

Desse modo, já começamos a apresentar uma justificativa para abordar o cinema comercial como um meio em que seria possível detectar uma eventual mudança no caráter de classe da realidade social, uma vez que a realidade social e os estereótipos de nossa experiência da realidade social cotidiana constituem a matéria-prima com que os filmes comerciais e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar. É essa a minha resposta, por antecipação, aos críticos que, a priori, fazem objeção à presença de qualquer conteúdo genuinamente político, pois que os vultosos custos dos filmes comerciais, que inevitavelmente submetem sua produção ao controle das corporações multinacionais, tornam improvável a presença de qualquer conteúdo político genuíno, ao mesmo tempo que asseguram a vocação dos filmes comerciais para veículos de manipulação ideológica. Não há dúvida de que é isso o que ocorre, se nos ativermos apenas à intenção do cineasta, que tem que se limitar, consciente ou inconscientemente, às circunstâncias objetivas. Mas esse argumento nega a identificação do filme com o conteúdo político da vida cotidiana, com a lógica política que já se inerente à matéria-prima com que o cineasta precisa trabalhar: uma lógica política como essa não irá, portanto, manifestar-se como uma mensagem política explícita, tampouco transformará o filme em uma declaração política livre de ambigüidades. Irá, contudo, contribuir para o surgimento de profundas contradições formais, às quais o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais

para compreender o que tais contradições significam”. Fredric Jameson, *As Marcas do Visível*, Rio, Graal, 1995, p. 39

“... O método pelo qual o artista obriga o público a reconstruir o todo através das suas partes e a refletir, indo além daquilo que foi dito explicitamente, é o único capaz de colocar o público em igualdade de condições com o artista no processo de percepção do filme. E, na verdade, do ponto de vista do respeito mútuo, só esse tipo de reciprocidade é digno dos procedimentos artísticos.

... Tal artista é capaz de perceber as características que regem a organização poética da existência. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida.

Sem tal percepção, até mesmo uma obra que pretenda ser verdadeira para com a vida parecerá artificialmente uniforme e simplista. Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície.

Penso que sem uma ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade, ser-lhe-á impossível obter alguma credibilidade, ainda que superficial, e muito menos autenticidade e verdade interior.

Pode-se representar uma cena com precisão documentária, vestir os atores de forma naturalisticamente exata, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhes uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade e que transmita a impressão de um profundo artificialismo, isto é, de não fidelidade para com a vida, ainda que o artificialismo tenha sido exatamente o que o autor tentou evitar.” Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, SP, Martins Fontes, 1990. pp. 18 a 20

“... Mas devo insistir: se as imagens ou im-signos não estão organizados num dicionário e não possuem uma gramática, são todavia patrimônio comum. Todos nós, com os nossos olhos, temos visto o famoso correr das rodas dos comboios movidas pelos êmbolos e rodeadas de baforadas de vapor. É uma imagem que pertence à nossa memória visual e aos nossos sonhos: se a contemplamos na realidade “ela diz-nos qualquer coisa”: a sua aparição numa charneca deserta. Diz, por exemplo, como é comovente a atividade do homem e enorme a capacidade da sociedade industrial. E, por conseguinte, do capitalismo, para anexar novos territórios; e, alguns de nós. Também diz que o maquinista é um homem explorado, não obstante cumprir dignamente o seu trabalho, por uma sociedade que é o que é, mesmo se são os seus exploradores quem se identifica com ela, etc., etc. De tudo isto nos pode falar o objeto ‘baforada de vapor do comboio’ como possível símbolo cinematográfico, numa comunicação direta com nós próprios: e indiretamente, enquanto patrimônio visual comum, com os outros.

Portanto, não existem, na realidade, objetos brutos: todos são suficientemente significativos na sua natureza para se tornarem signos simbólicos. Eis porque é lícita a operação do autor de cinema: ele escolhe uma série de objetos, ou coisas, ou paisagens, ou pessoas, como sintagmas (signos de uma linguagem simbólica) os quais, se têm uma história gramatical histórica inventada no momento — como se fosse um happening dominado pela idéia da escolha e da montagem — têm, contudo, uma história pré-gramatical já longa e intensa.

Em resumo, tal como tem direito de cidadania no estilo de um poeta a pré-gramaticalidade dos signos falados, assim terá direito de cidadania no estilo de um autor de cinema a pré-gramaticalidade dos objetos.

E trata-se apenas de outro modo de afirmar aquilo que eu já antes disse: o cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade dos seus arquétipos (recapitulando: observação habitual e, portanto, inconsciente da mímica, do ambiente, da memória e dos sonhos) e pelo prevalecer fundamental no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem visual.

Outra coisa ainda: na sua busca de um dicionário, como operação fundamental e preliminar, o autor de cinema não poderá nunca recolher termos abstratos.

Esta é provavelmente a diferença maior entre a obra literária e a obra cinematográfica (se quisermos fazer esta comparação). A instituição lingüística, ou gramatical, do autor cinematográfico é formada por imagens e as imagens são sempre concretas, nunca abstratas (só no horizonte de uma previsão milenária seria possível talvez conceber imagens-símbolos que sofram um processo semelhante ao das palavras, ou pelo menos dos radicais, de origem concreta que, pela fixação do seu próprio uso, se tornaram abstrações). Por isso, o cinema é atualmente uma linguagem artística e não filosófica. Pode ser parábola, mas nunca expressão conceptual direta.

E eis assim um terceiro modo de afirmar a qualidade artística prevalecente no cinema: a sua violência expressiva, o seu onírico ser físico.” Pasolini, Pier Paolo, Empirismo Hereje, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, p. 140, 141