**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – DH**

**DANIEL PEREIRA XAVIER DE MENDONÇA**

# MÍMESE DO TEMPO: PROJEÇÕES TEMPORAIS EM *UM HOMEM COM UMA CÂMERA* E *TOKYO-GA*

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2011**

**DANIEL PEREIRA XAVIER DE MENDONÇA**

# MÍMESE DO TEMPO: PROJEÇÕES TEMPORAIS EM *UM HOMEM COM UMA CÂMERA* E *TOKYO-GA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, área de concentração História do Tempo Presente, linha de pesquisa Linguagens e Identificações, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Janice Gonçalves.

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2011**

**Notas preliminares**

Os filmes citados nesta dissertação aparecem com os nomes com que foram lançados no Brasil, acompanhados de título original, nome do diretor e ano de produção. O texto está redigido conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que passou a vigorar no Brasil a partir de 1º de janeiro de 2009, com exceção da grande maioria dos trechos citados. Quanto a estes, os únicos cuja grafia foi adaptada para a ortografia vigente hoje foram retirados dos livros *A poética de Maiakóvski*, de Boris Schnaiderman, e *Maiakóvski e o teatro de Vanguarda*, de Angelo Maria Ripellino, cuja edição, de 1971, é anterior à Reforma Ortográfica decretada em dezembro do mesmo ano. As imagens não creditadas de filmes foram captadas pelo autor da dissertação diretamente de um aparelho de tevê, por meio de máquina fotográfica digital.

## AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas a quem devo agradecer imensamente e com quem gostaria de compartilhar este trabalho, afinal muito dessas pessoas está impresso nas próximas páginas. A meus pais, Plínio e Regina, nenhum agradecimento será suficiente, e levarei comigo uma dívida de amor e gratidão – dívida que pagarei em parcelas vitalícias. Agradeço à professora Janice Gonçalves, cuja sabedoria, seriedade e generosidade foram fundamentais para que eu me sentisse seguro e capaz de seguir adiante. Agradeço a todos os professores do PPGH, em especial Rafael Rosa Hagemeyer e Márcia Ramos de Oliveira, pelos comentários e sugestões que enriqueceram a pesquisa, e ao professor Luciano Bitencourt, que me ajudou quando essa dissertação era apenas um projeto distante.

Agradeço a meus companheiros de mestrado pelo apoio, pela parceria e pela companhia nas várias noites no boteco após as aulas. Agradeço a todos os amigos que fizeram parte da minha vida nos últimos dois anos e também àqueles com quem, pelas contingências do espaço e do tempo, não pude manter um contato mais próximo ultimamente, mas cuja presença eu pude sentir. Agradeço à direção do Sistema de Ensino Energia, nas pessoas de Marlene Filippon e Gabriela Filippon, por ter dado todo o suporte necessário para que eu concluísse essa etapa com tranquilidade. Estendo meus agradecimentos e meu afeto a meus colegas da Editora Energia, pelo respeito mútuo e pela amizade verdadeira, e também à Tatiana, pelos anos de amor, afeto e companheirismo.

## RESUMO

Esta dissertação analisa os filmes *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *Tokyo-Ga* (1985), de Wim Wenders, em sua relação com a temporalidade e a historicidade da época em que foram realizados. São abordados paralelamente aspectos históricos e estéticos, sendo utilizadas categorias históricas como "regime de historicidade", proposta por François Hartog, "horizonte de expectativa" e "espaço de experiência", de Reinhart Koselleck, conceitos importantes para se compreender que a forma como passado, presente e futuro são articulados ajuda a explicar certos aspectos de uma dada temporalidade. Modernidade e pós-modernidade, memória e esquecimento, aceleração temporal, sacralização do passado são alguns dos tópicos que permeiam esta pesquisa, que também sublinha aproximações e tensões entre cinema e história no que se refere a conceitos como verdade, legitimidade, produção de sentidos e representação.



**Palavras-chave**: Cinema. História. Dziga Vertov. Wim Wenders. Representação.

## ABSTRACT

This dissertation examines the films *Man with a movie camera* (1929), by Dziga Vertov, and *Tokyo-Ga* (1985), by Wim Wenders, in their relation to temporality and historicity of the time they were made. At the same time, historical and aesthetic aspects are addressed through historical categories as "regime of historicity", proposed by François Hartog, "horizon of expectation" and "space of experience", by Reinhart Koselleck, which are important concepts to understand that the way past, present and future are articulated helps explain certain aspects of a particular temporality. Modernity and postmodernity, memory and forgetting, time acceleration, and sacralization of the past are some of the topics involved in this study, that also highlights similarities and tensions between cinema and history in relation to concepts like truth, legitimacy, production of meaning and representation.



**Keywords**: Cinema. History. Dziga Vertov. Wim Wenders. Representation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: plano de *Um homem com uma câmera*..... 33

Figura 2: *A cidade* (*The city*), pintura de Edward Hopper..... 34

Figura 3: *Encontro para demonstração no pátio da VKhUTEMAS*, fotografia de Aleksandr Rodchenko..... 34

Figura 4. Cartaz de Rodchenko para o filme *Câmera Olho*..... 37

Figura 5: *Eletricidade em todo o país*, fotomontagem de Gustav Klutsis..... 41

Figura 6: *Proun 19D*, pintura de El Lissitzky..... 42

Figura 7: *Composição suprematista*, pintura de Kasimir Malevich..... 42

Figura 8: maquete do *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tatlin..... 43

Figura 9: experimento de Kulechov..... 49

Figura 10: plano de *Câmera Olho*..... 57

Figura 11: plano de *O homem das novidades*..... 57

Figura 12: plano de *Um homem com uma câmera*..... 60

Figura 13: plano de *Um homem com uma câmera*.....,..... 60

Figura 14: plano de *Um homem com uma câmera*..... 64

Figura 15: plano de *Um homem com uma câmera*..... 64

Figura 16: plano de *A propósito de Nice*..... 65

Figura 17: plano de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*..... 66

Figura 18: plano de *A propósito de Nice*..... 66

Figura 19: plano de *Um homem com uma câmera*..... 66

Figura 20: plano de *Tokyo-Ga*..... 86

Figura 21: plano de *Era uma vez em Tóquio*..... 86

**SUMÁRIO**

**Introdução**..... 09

**Capítulo 1 – Antimatéria do olhar**: Dziga Vertov, o cinema e o futuro promissor..... 27

Vanguardas artísticas russas nos anos 1920..... 34

Montagem soviética e a busca pela emancipação do cinema..... 42

*Um homem com uma câmera*: o filme como celebração de si mesmo..... 55

**Capítulo 2 – Futuro interditado**: Wim Wenders, o cinema e o presente nostálgico..... 68

O Novo Cinema Alemão..... 73

Historicidades em *Tokyo-Ga*..... 81

**Capítulo 3 – A ilusão movente:** realismo, verdade e narrativas sobre o tempo..... 99

O real e o ficcional..... 101

Representação e narrativa..... 107

**Considerações finais**..... 118

**Referências**..... 121

**Apêndice A: Trechos selecionados de *Um homem com uma câmera* e *Tokyo-Ga* (DVD)**..... 129

**Apêndice B: Comentários para o Apêndice A**..... 130

# INTRODUÇÃO

A palavra *cinema* vem do grego *kinéma*, que significa "movimento". Porém, contrariando um pouco a etimologia do termo, de início gostaríamos de aceitar a afirmação de Raymond Bellour de que é o tempo, e não o movimento, que define mais propriamente o cinema, já que essa forma de arte pode não apenas representar a passagem do tempo como também mimetizá-la, por meio do transcurso das imagens numa dada duração – daí a ideia de pensar o cinema como mímese, como inscrição plástica do tempo. Uma fotografia imobiliza o tempo da imagem; o cinema o reconstitui, permite-lhe que flua segundo sua lógica particular, com base em códigos de representação estabelecidos. Eis como Bellour, baseando-se no estudo de Roland Barthes sobre a imagem fotográfica, descreve essa linha divisória entre fotografia e cinema:

> De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, o consentimento à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossui. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte. (BELLOUR, 1990, p. 84)

Uma imagem que nos prende enquanto foge. Essa definição apresenta um elemento fundamental para se pensar o cinema: a imagem cinematográfica é fugidia, mas não escapa da atenção de quem a vê. Uma imagem, ou até uma sequência delas, não apaga completamente a anterior; na medida em que uma avança sobre as outras – e que se reconhece nesse movimento uma lógica modular, uma continuidade – o tempo é percebido como duração, que, segundo Henri Bergson em texto originalmente publicado em 1907, "é o progresso contínuo que rói o porvir e incha à medida que avança" (BERGSON, 2006, p. 48). A ideia de duração é a do instante inesgotável, o "tempo real", que não é mais que a ilusão do presente em seu *continuum*, em sua ininterrupção.

Se tomarmos essas considerações como princípios de representação narrativa também aplicáveis à escrita da história, poderemos nos apropriar dessa diferença elementar entre fotografia e cinema para pensar sobre a divisão temporal em passado, presente e futuro. A imagem fotográfica é o relato inequívoco de uma ausência, de um passado, de algo que não existe senão como vestígio de uma anterioridade. "A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano numa foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é

abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu", afirma Barthes (1984, p. 123). É claro que podemos dizer o mesmo de um filme, pois a imagem cinematográfica não difere da fotografia em seu caráter ontológico, mas sim em relação à forma como a consciência "aceita" os dois tipos de imagem; enquanto olhamos para uma fotografia, permanecemos conscientes de que se trata de uma imagem do passado – dela não podemos perceber qualquer duração. No cinema, ao contrário, inclinamo-nos a compreender as imagens como parte de uma narrativa que acontece no presente, ainda que um presente exclusivo da temporalidade da narrativa cinematográfica. Nesse sentido particular, a fotografia estaria para o passado como o cinema está para o presente.

Buscaremos ao longo deste trabalho nos valer dessas aproximações entre cinema, história e tempo como ponto de partida para alargar as possibilidades de abordagem a respeito dos filmes "históricos". Afinal, normalmente se atribui essa expressão a três tipos de filme: obras de reconstituição histórica, que narram na tela acontecimentos consagrados pela historiografia (como *Danton* – Andrzej Wajda, 1984); dramas históricos, em cujo enredo identifica-se um "pano de fundo" histórico que ajuda a dar verossimilhança à narrativa e adensar os conflitos dos personagens (como *Doutor Jivago – Doctor Zhivago*, David Lean, 1965); e cinebiografias, ou dramas biográficos, centrados na história de vida de um personagem real (como *Ray* – Taylor Hackford, 2004).

*Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov, e *Tokyo-ga* (1985), de Wim Wenders, não se encaixam em qualquer dessas categorias, mas o termo *histórico* lhes é perfeitamente adequado. Em sentido amplo, podemos dizer que todos os filmes necessariamente são históricos, afinal são produzidos em determinados momentos históricos e são resultado de práticas sociais de seu próprio tempo, de uma trajetória de produção, circulação, recepção e influência sobre o público. Contudo, esses dois filmes contêm em si uma concepção de história, pois se propõem a refletir sobre o decurso do tempo a partir de uma apropriação discursiva do presente. São, no limite, filmes-discurso sobre o tempo (no caso, o tempo presente de cada um dos períodos em que foram produzidos).

O aspecto principal da historicidade desses dois filmes a ser analisado aqui é o sentido de leitura do tempo que ensejam, o discurso temporal que trazem implícita ou explicitamente. Enquanto *Um homem com uma câmera* coloca o futuro como uma dimensão capaz de conformar uma proposta estética vanguardista para o cinema à utopia socialista soviética, Wenders deixa transparecer o receio de que o cinema venha a sucumbir ante a "decadência" do mundo. Em contraposição ao encantamento expresso por Vertov nas tomadas feitas na cidade de Odessa, que parece dar corpo aos ideais "progressistas" da revolução soviética,

*Tokyo-ga* evoca a memória e o passado para preencher vácuos deixados pela compressão espaço-temporal que caracteriza a pós-modernidade.

Portanto, há duas perspectivas colocadas em jogo, duas leituras distintas do sentido do tempo. Para confrontá-las em alguns momentos e imbricá-las em outros, utilizaremos categorias históricas que se propõem a problematizar a forma como as dimensões do tempo – passado, presente e futuro – são articuladas em diferentes períodos. Trabalharemos especialmente com o conceito de "regime de historicidade", de François Hartog, articulando-o com o de "horizonte de expectativa" e "espaço de experiência", de Reinhart Koselleck.

Regime de historicidade, para Hartog, é a forma como determinada sociedade, numa dada temporalidade, lida com as dimensões do tempo. Esse conceito serviria "para iluminar modos de reação ao tempo: formas da experiência do tempo, aqui e lá, hoje e ontem" (HARTOG, 2006, p. 263). Hartog diferencia três regimes de historicidade: a *historia magistra*, em que a história é concebida como "mestra da vida" e o passado orienta o presente, fornece exemplos a serem seguidos (esse pensamento deriva da crença numa história regular, cíclica, em que o estudo dos acontecimentos passados serviria como um "guia" para que se compreendesse o presente e para que o futuro não fosse uma ameaça, e sim uma consequência natural e lógica das mudanças em curso); o regime moderno, no qual o futuro condiciona as ações no presente (o presente vislumbra os "novos tempos" que estão para surgir); e o regime "presentista", em que "o ponto de vista é explícita e unicamente o do presente" (HARTOG, 1996, s/p.) e se acentua o fato de as coisas se tornarem rapidamente obsoletas pelo desenvolvimento técnico, pela velocidade das mídias e pela exacerbação do consumo.

Koselleck, em quem Hartog se apoia para desenvolver o conceito de regime de historicidade, afirma que o papel de "escola" atribuído à história, característico da *historia magistra*, perdurou em algumas sociedades durante cerca de dois mil anos, desde a Antiguidade (a expressão *historia magistra vitae* – "a história é mestra da vida" – é de Cícero, mas a concepção de história exemplar é anterior a ele, remete a Tucídides no século V a.C) (HARTOG, 1996, s/p.). Essa concepção de história sofreu uma ruptura importante com o Iluminismo e a Revolução Francesa, que refutaram o passado como exemplo em nome da inauguração de um novo tempo. Além disso, à experiência revolucionária, por não dispor de exemplos para seguir, não bastava o conhecimento do passado para guiar as ações do presente. A Revolução Francesa "parecia ultrapassar e reorganizar toda a experiência anterior" (KOSELLECK, 2006, p. 55), e assim vislumbrou-se uma mudança no significado da história para a experiência do presente. Portanto, o regime moderno de historicidade, em que

o futuro é a dimensão dominante, manifesta-se de forma mais clara e mais acabada como consequência de uma visão iluminista que não tolerava qualquer inclinação para o passado (KOSELLECK, 2006, p. 56) e de acontecimentos revolucionários que provocaram até mesmo uma intensa reelaboração do passado, tal como foi proposta pela *Enciclopédia* de Diderot (KOSELLECK, 2006, p. 56). A partir de então o regime de historicidade moderno tendeu a dissolver ou subordinar as manifestações do regime de historicidade antigo.

Ao mesmo tempo que para Hartog o ano de 1789 representou simbolicamente o início do regime moderno de historicidade, 1989 marca o momento em que o ponto de vista centrado intensamente no futuro dá lugar a um "presente onipresente", que torna rapidamente bens, acontecimentos e pessoas obsoletos, anacrônicos, deslocados do tempo, num movimento que iniciou com o refluxo das aspirações revolucionárias, a crise econômica dos anos 1970 e as desilusões políticas, e que se solidificou com a aproximação do final do século XX (HARTOG, 1996, s/p.).

Esse conceito de regime de historicidade é importante porque nos ajuda a pensar a relação entre uma dada sociedade e um determinado momento histórico, e porque demonstra que as concepções de passado, presente e futuro não são universais nem homogêneas, pois espelham o modo como o conhecimento histórico é apreendido e o futuro é imaginado em diferentes períodos – em suma, representam formas diversas de experienciar e narrar o tempo histórico. Os regimes de historicidade não se expressam apenas através de obras escritas por historiadores, mas por outras produções humanas que põem em causa as relações entre passado, presente e futuro – o que inclui o próprio cinema, que nasceu num período em que, conforme a interpretação de Hartog, seria predominante o regime moderno, positivador do futuro. No decorrer desse trabalho, veremos em que medida é possível afirmar que o cinema "testemunhou" a passagem da predominância do regime moderno para o regime presentista, por meio de obras que diagnosticaram a ruptura e se tornaram elas próprias sintomas das mudanças que anunciaram.

Em relação aos filmes aqui analisados, pode-se dizer desde já que um evoca elementos do regime de historicidade moderno, colocando o futuro em destaque (*Um homem com uma câmera*), e o outro indícios de um regime presentista, buscando no passado e na memória um alívio para o "atropelamento" espaço-temporal *(Tokyo-ga).* A partir desses pressupostos, pretende-se aqui tensionar essas formas de representação do tempo no cinema, analisar como as duas narrativas negam ou confirmam a predominância dessas categorias históricas, a fim de investigar em que medida esses filmes nos ajudam a compreender aspectos das temporalidades em que estão inscritos. A escolha por Vertov e Wenders se deu pelo fato de

eles terem se proposto a pensar o próprio cinema de seu tempo; *Um homem com uma câmera* e *Tokyo-ga* imprimem as marcas históricas do momento em que foram feitos de forma direta, evocando os sentidos das transformações do mundo. As aproximações entre ambos os cineastas nos ajudam a compreender aspectos históricos que se estabelecem a partir de rupturas temporais. Não são certamente os únicos a trazer essas questões para dentro de seus filmes, mas têm aqui um valor especial por colocarem o cinema em perspectiva com o seu desenvolvimento histórico, por levarem a intenção de pensar o cinema de seu tempo a uma dimensão profunda e por aproximarem o cinema das experiências banais, cotidianas.

Também os conceitos de "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa", de Koselleck, nos ajudam a elucidar questões relativas às formas de leitura da passagem do tempo. Trata-se de categorias que estão sempre interligadas; um espaço de experiência, acúmulo, no presente, de experiência de uma determinada temporalidade – o que inclui tanto a elaboração racional do tempo passado quanto as formas inconscientes que moldam comportamentos e percepções –, é determinante para a formação de um horizonte de expectativa (o "futuro presente", a posterioridade tomada como um conjunto de possíveis). Isso porque "o que se espera para o futuro está claramente limitado de uma forma diferente do que o que foi experimentado no passado" (KOSELLECK, 2006, p. 311.). Nesse sentido, expectativas podem ser revistas, abandonadas, reformadas. Para Koselleck, pode-se esperar no presente que experiências se repitam ou sejam confirmadas posteriormente, "mas uma expectativa não pode ser experimentada de igual forma" (KOSELLECK, 2006, p. 311.).

Veremos como podemos relacionar as preocupações e expectativas de Vertov e Wenders em relação ao futuro com o modo como o tempo é representado nos dois filmes. Os cineastas, tal como os historiadores, têm a prerrogativa de condensar períodos temporais longos em narrativas curtas. Isso significa dar forma e tessitura ao tempo, revesti-lo de densidade significativa. Essa articulação envolve localizar e trazer para a dimensão narrativa as diversas percepções temporais que residem em cada acontecimento histórico, como propõe Roger Chartier:

> [...] as diversas temporalidades não devem ser consideradas como envoltórios objetivos dos fatos sociais; são o produto de construções sociais que asseguram o poder de uns (sobre o presente ou o futuro, sobre si próprios ou sobre os demais) e levam os outros à desesperança. [...] O fato é que a leitura das diferentes temporalidades que fazem que o presente seja o que é, herança e ruptura, invenção e inércia ao mesmo tempo, continua sendo a tarefa singular dos historiadores e sua responsabilidade principal para com seus contemporâneos. (CHARTIER, 2007, p. 68)

Entender a história como uma sucessão imutável e contínua de acontecimentos que não podem ser transformados pelo historiador é crer num historicismo contra o qual Benjamin se insurgiu já em 1940:

> O historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. (BENJAMIN, 1994, p. 232)

A história, como é notório, é sempre feita a partir do presente, investigando vestígios do passado para interpretá-los e organizá-los numa narrativa. Assim, as possíveis relações entre cinema e história vão muito além da simples utilização de filmes como fontes de investigação histórica. Como assinalou Marc Ferro, o historiador que nos anos 1970 deu maior amplitude a esse debate, o cinema é também "agente da história" (FERRO, 1992, p. 13), pois intervém em diversos pontos que dizem respeito à compreensão do tempo. Filmes são parte da história porque "aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História" (FERRO, 1992, p. 86). Justamente por ser também agente da história, como propõe Ferro, um filme deve ser analisado à luz de suas potencialidades como unidade instituidora de representações, produtora de sentidos e disseminadora de discursos. Os dois breves relatos a seguir exemplificam alguns aspectos dessa relação entre cinema e história.

*A grande ilusão* (*La grande illusion*), filme de 1937 de Jean Renoir, narra a captura e prisão de um grupo de oficiais franceses pelo exército alemão durante a Primeira Guerra. A forma decente e respeitosa com que são tratados surpreende os militares franceses, que tentam se aproveitar da relativa tolerância para fugir. Trata-se de um filme de guerra sem cenas de ataques militares, fuzilamentos ou tortura, com uma representação humanizadora dos combatentes, tanto alemães como franceses[1]. Por ocasião do relançamento da obra em 1946, Renoir gravou para as câmeras um depoimento que posteriormente seria veiculado como material de divulgação nas salas de cinema. Nele, o cineasta fala sobre os problemas que enfrentou pouco tempo após o término da obra. O filme teve o negativo espoliado pelo exército nazista durante a ocupação de Paris na Segunda Guerra, e a versão original permaneceu alguns anos inédita para o público, pois as cópias que circulavam pelo mundo

[1] "Quando o filme apareceu, em 1937, a imprensa de esquerda saudou-o como uma obra pacifista que militava em prol da reaproximação entre os povos. O filme mostrava que a verdadeira realidade da História não estava na luta entre nações, mas sim na luta de classes e, conseqüentemente, a guerra não tinha razão de ser." (FERRO, 1992, p. 61)

apresentavam vários cortes feitos por censores de diversos países. Segundo o testemunho de Renoir, pouco tempo depois da derrota do exército alemão ele foi comunicado pelo exército norte-americano, via carta, de que o negativo do filme fora encontrado num barracão em Munique. Para surpresa dele, tratava-se da versão integral do filme, em ótimo estado.

A partir do negativo uma nova edição pôde ser feita. Mas naquele período, logo após o final da Segunda Guerra, a história narrada no filme parecia inverossímil para quem presenciara a barbárie dos eventos da guerra recém-terminada. Depois do nazismo, já não era mais possível interpretar a história do filme com tanto otimismo.

Consciente de que as perspectivas do presente interferem na leitura do passado e consequentemente em suas representações, Renoir teve em seu depoimento a preocupação de ressaltar o aspecto temporal da história:

> Talvez vocês fiquem surpresos com certas situações, certas cenas que mostram prisioneiros franceses – que poderiam ser ingleses, belgas ou russos – se dando bem com os alemães. Não podemos esquecer que a história se passa em 1914, e em 1914 não havia Hitler. Em 1914 os nazistas ainda não haviam estragado o espírito do mundo; posso dizer que de certo modo a guerra de 1914 foi quase uma guerra de *gentlemen*.[2]

O cuidado do cineasta em lembrar a época em que a narrativa se passa (cabe lembrar que o próprio filme foi feito antes da Segunda Guerra), além de mostrar sua preocupação em não ser mal interpretado ou de antecipar críticas que pudessem surgir, indica que, no cinema, nas artes em geral e na própria historiografia, muitas vezes a leitura de um acontecimento histórico ultrapassa os limites da representação de um período específico e alcança outras dimensões temporais no imaginário do público. Nos eventos narrados muitas vezes são projetadas idealizações, expectativas, preconceitos, ideologias que derivam de convicções que em larga medida provêm de uma consciência histórica ancorada no presente e produzida por ele. No caso de *A grande ilusão*, uma das críticas às quais estava sujeito era a de "colaboracionista"; ainda que o filme tivesse sido lançado três anos antes de Vichy, a relação entre a situação do filme e a do período vichysta era óbvia demais para ser desprezada. Ferro chega a afirmar que uma série de traços do filme forma uma "apologia virtual em favor de Vichy" (FERRO, 1992, p. 65).

Nesse mesmo período, entre 1936 e 1937, o governo da União Soviética encomendou a Sergei Eisenstein um filme que recuperasse a história das batalhas entre russos e teutônicos ocorridas no século XIII, em que se disputavam alguns territórios de domínio russo, como

[2] Esse depoimento está registrado no conteúdo extra da edição em DVD do filme da Continental Home Video (trad. Ricardo Rothman).

Novgorod. A figura central da narrativa seria Alexander Nevsky, um símbolo de "heroísmo" que deveria naquele momento ser rememorado. Na década de 1930, um conflito entre soviéticos e alemães se apresentava no horizonte como uma possibilidade real: o fato de eles terem lutado em lados opostos na Guerra Civil Espanhola, de a Alemanha ter comunicado sua ruptura com os tratados de paz vigentes (HOBSBAWM, 2008, p. 147), a escolha das frentes populares em se opor ao nazismo e os possíveis desdobramentos desse cenário faziam com que surgisse a expectativa de um enfrentamento direto entre os dois países. Dessa forma, a ameaça nazista "tornava necessária a criação de uma atmosfera patriótica na população, saturada pelo terror stalinista" (NOVA, 1995, p. 8). O filme *Alexander Nevsky* foi lançado em 1938 e causou ótima impressão nos burocratas soviéticos. A boa recepção à obra rendeu a Eisenstein alguns prêmios de destaque para o país na época, como a Ordem de Lênin e o Grande Prêmio Stálin.

> O objetivo de Stalin com *Nevsky* era produzir um clima de patriotismo na população para o caso de invasão alemã e, além disso, mostrar como as lutas internas impediam a construção de um Estado forte, justificando assim todos os abusos que havia cometido. Os cavaleiros teutônicos, adversários russos, foram representados como verdadeiros jovens hitleristas: cruéis, desumanos, bárbaros. Até mesmo os símbolos dos dois exércitos foram colocados em paralelo. A cruz do elmo do cavaleiro teutônico lembrava claramente a suástica nazista, assim como o seu capacete. (NOVA, 1995, p. 8)

Contudo, o mesmo governo que solicitara a produção do filme retirou-o de circulação no ano em que ficara pronto, em virtude do Pacto Germano-Soviético. Subitamente a história narrada no filme perdeu o seu valor como peça de propaganda, e a escolha estratégica de trazer de volta aquele evento histórico por meio de uma representação laudatória de um personagem da história do país teve de ser revista.

Trata-se, no caso de *A grande ilusão* e *Alexander Nevsky*, de situações nas quais um ou mais eventos posteriores à produção dos filmes modificaram radicalmente a receptividade em seus ambientes de circulação. Essas duas obras, embora incorporassem elementos ficcionais, tinham a pretensão de ser "históricas", ou seja, de se instituírem como relatos verídicos em relação aos acontecimentos narrados neles. A aproximação com a história aqui se faz presente a partir dessa relação entre filme e temporalidade, pois, como assinalou Reinhart Koselleck:

> [...] quem poderia negar que a história é observada a partir de diferentes perspectivas e que uma alteração no âmbito da história corresponderá necessariamente a uma alteração no discurso? A velha tríade *lugar*, *tempo* e *pessoa* também está presente na obra de um historiador. Caso se altere um desses três elementos, trata-se já de uma outra obra, ainda que se debruce ou pareça debruçar-se sobre o mesmo objeto. (KOSELLECK, 2006. p. 161)

Assim, considerando também que um filme pode ser interpretado de diversas formas não apenas pela perspectiva histórica que lhe altera ou acrescenta significações, mas também pelo repertório cultural de cada pessoa que o vê, podemos atentar para o caráter peculiar que alguns filmes têm de eles próprios deixarem visíveis suas expectativas e temores em relação ao futuro. Essa dimensão fica latente em qualquer gênero de filme, em obras que se pretendem vanguardistas, em documentários "factuais" que problematizam questões próprias da época em que são produzidos, em histórias de ficção científica, em filmes "históricos" em sentido estrito, etc.

Este parece ser um pressuposto fundamental para vários dos historiadores que investigam as relações entre cinema e história: independentemente da época em que se passa a narrativa, um filme sempre vai dizer mais sobre o período em que foi feito do que o representado, como indica, por exemplo, Eduardo Morettin: "As películas de reconstituição histórica são importantes também pelo que dizem a respeito do seu presente, do momento em que foram feitos e não propriamente pela representação do passado em si" (MORETTIN, 2007, p. 55).

Ao identificar nos filmes uma importante fonte de conhecimento histórico, Marc Ferro alargou as possibilidades de análise das obras para além da mera representação; a partir de então, utilizar um filme numa investigação histórica não se limita ao reconhecimento de eventuais "erros" e "distorções" na comparação com o relato da história escrita. O filme pode, na visão de Ferro, proporcionar uma "contra-análise da sociedade", ao mostrar mais do que seus realizadores desejariam, ao deixar, ao pesquisador atento, "lapsos" que o ajudem a descobrir elementos latentes, "não visíveis" (FERRO, 1992, p. 88).

> O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. (FERRO, 1992, p. 86)

A afirmação de Ferro de que a câmera revela o "funcionamento real" de uma sociedade e também o seu "avesso" indica uma fé talvez ingênua no poder revelatório do cinema, mas contém um princípio importante para o desafio de compreender o sentido histórico das imagens em movimento: a câmera é também um dispositivo ideológico, à medida que ao revelar algo denuncia pontos de vista, visões de mundo de quem a opera e de quem nela se encontra refletido. Sigfried Kracauer também acentuou o caráter ideológico do cinema ao defender, em 1927, que um filme é necessariamente o espelho da sociedade: "A

sociedade é muito poderosa para tolerar películas diferentes daquelas que lhe convêm. O filme precisa espelhar essa sociedade, quer queira, quer não" (KRACAUER, 2009, p. 312). Mas "espelhar a sociedade" não significa ser uma reprodução fiel de sua realidade, e sim mostrar uma imagem que represente seus anseios, sua ideologia, seus discursos.

> Não se pode negar, contudo, que na maioria dos filmes contemporâneos [em 1927] as coisas são bastante irrealistas. Eles pintam de rosa as instituições mais negras e borram de graxa as vermelhas. Mas com isto os filmes não deixam de refletir a sociedade. Ao contrário: quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade. (KRACAUER, 2009, p. 313)

Ao falar em "segredo" e "mecanismo secreto da sociedade" tanto Ferro como Kracauer partem do pressuposto de que o cinema pode ser mesmo uma instância reveladora de aspectos sociais ainda que sem ter a intenção declarada de revelá-los; Kracauer vai além ao afirmar que quanto mais o cinema distorce a imagem real das coisas, mais ele reflete o caráter da sociedade. É nesse sentido que podemos apreender a "contra-análise" de que fala Ferro, pois parte-se do princípio de que o cinema revela às vezes o oposto do que mostra (os aspectos "não visíveis"). Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, na década de 1980, levam adiante essa ideia ao falar de um "contramundo" que oculta ou amplifica aspectos reais do funcionamento da sociedade:

> Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser seu reflexo, mas também pode ser recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um "contramundo" etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 56)

Segundo Ferro, para que o filme se torne uma fonte fecunda e rica em indícios importantes para a investigação histórica, é preciso "analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo" (FERRO, 1992, p. 87). Somente dessa forma é possível chegar à compreensão não apenas da obra em si, mas da realidade representada por ela (FERRO, 1992, p. 87). Morettin corrobora esse pensamento e reafirma a importância de investigar fatores externos aos filmes para que se identifique neles "o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas

ambigüidades, incertezas e tensões" (MORETTIN, 2007, p. 64); tal identificação é fundamental para que se reconheça a efetiva dimensão de fonte histórica que o filme contém. Morettin, porém, aponta problemas de ordem teórico-metodológica no discurso de Ferro, especialmente no que se refere aos "níveis" de compreensão apresentados pelo historiador francês:

> Não acreditamos [...] que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias "aparente"- "latente", "visível"- "não visível" e "história"-"contra-história". A idéia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Estas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da "história" ou de sua "contra-história", tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. (MORETTIN, 2007, p. 42)

A ideia de identificar o "não visível" através do "visível", argumenta Morettin, pressupõe que a obra cinematográfica possua dois níveis de significado independentes, o que se configura numa forma redutora de analisar a obra, dado o "caráter polissêmico da imagem" (MORETTIN, 2007, p. 42). De fato, não obstante a importância do trabalho de Ferro para a compreensão de diversas possibilidades do filme como fonte histórica, a multiplicidade de sentidos que um filme pode proporcionar fica reduzida quando nos limitamos, na análise fílmica, a localizar o que supostamente pertenceria à história ou à "contra-história".

Podemos encontrar uma abordagem mais aberta e profunda a respeito da aproximação entre cinema e história em trabalhos de Robert Rosenstone e Hayden White, que seguem alguns princípios propostos por Ferro mas amplificam o debate, questionando inclusive a própria escrita "tradicional" da história. Os dois autores dialogaram entre si de forma muito próxima em artigos escritos para a edição 93 da *American Historical Review*, de dezembro de 1988. Em seu artigo para essa publicação, White utiliza o termo "historiofotia", a fim de mostrar que as imagens também podem proporcionar uma forma de "escrita" histórica. O autor considera que o cinema é mais capacitado para representar determinados fenômenos, aspectos e acontecimentos (paisagens, eventos visualmente chocantes – como guerras e batalhas –, trajes de época) que o discurso escrito (WHITE, 1988, p. 1193) e por isso tem grande relevância para o conhecimento histórico.

A partir dessa visão "historiofotográfica", Rosenstone, que chegou a trabalhar como consultor histórico em alguns filmes[3], entende que cineastas podem ser considerados

[3] O mais bem-sucedido comercialmente desses filmes foi *Reds* (Warren Beatty, 1981), baseado na vida de John Reed, autor de *Dez dias que abalaram o mundo*, sobre a Revolução Russa. A obra foi premiada em três

historiadores, pois com seus filmes lançam luz sobre o passado e o tornam compreensível através de uma narrativa. Isso ocorre, segundo o autor, pelo menos de três formas diferentes: "visualizando, contestando e revisando a história":

> *Visualizar a história* é pôr carne e osso no passado; mostrar-nos indivíduos em situações que parecem reais, dramatizar acontecimentos, apresentar-nos pessoas com as quais nos identificar, fazer-nos sentir como se tivéssemos vivido momentos e questões há muito extintos. É nos proporcionar a experiência e as emoções do passado – e, nesse sentido, é algo muito diferente do distanciamento e da análise de um texto escrito. *Contestar* a história é fornecer interpretações que contradizem o conhecimento tradicional, desafiar visões geralmente aceitas de pessoas, acontecimentos, questões ou temas específicos – de caráter pessoal, nacional ou internacional. *Revisar* a história é nos mostrar o passado de uma maneira nova e inesperada, utilizar a estética que viola os modos realistas tradicionais de contar o passado, que não segue uma estrutura dramática normal ou que mistura gêneros e modos – tudo isso com a finalidade de transformar o usual no inusual e fazer com que a platéia repense o que acha que já conhece. (ROSENSTONE, 2010, p. 175. Grifos no original.)

A história apresentada pela película não substitui a história escrita; livro e filme não são mídias concorrentes. Rosenstone defende que uma história feita por meio de filmes não é melhor nem pior que a história dos livros, pois ambas têm potencialidades distintas e representam formas diferentes de se fazer história – no sentido de promover "uma tentativa séria de dar sentido ao passado" (ROSENSTONE, 2010, p. 62). "Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes" (ROSENSTONE, 2010, p. 21). No caso dos filmes baseados em acontecimentos históricos:

> Trata-se de uma linguagem por meio da qual o filme levanta os mesmos tipos de questões acerca do passado que os historiadores, mas que precisamos aprender a "ler", assim como aprendemos a ler um livro – buscando não apenas o que está na superfície, mas o que essa superfície traz à tona e sugere, e também o modo como aquela obra interage com o que conhecemos (ou desejamos conhecer). (ROSENSTONE, 2010, p. 77-78)

A dificuldade que algum historiador pode ter em aceitar que o filme é também um meio "sério" de produção de conhecimento histórico está, para Rosenstone, na crença de que um passado verídico só pode ser contado em páginas impressas (ROSENSTONE, 2010, p. 19). Encarar o filme histórico como outro meio de se contar a história, e não apenas como uma forma de encenar – com maior ou menor "fidelidade" – um passado já consagrado pela

---

categorias do Oscar de 1982: melhor atriz coadjuvante (Maureen Stapleton), melhor fotografia (Vittorio Storaro) e melhor direção (Warren Beatty).

historiografia, é uma das preocupações centrais de Rosenstone, e nesse ponto particular esse autor parece afinado com Marc Ferro e outros autores que se detêm às relações entre cinema e história.

É importante destacar que nenhum deles propõe que o filme seja um substituto dos livros de história; permanece a ideia geral de que um não exclui o outro, de que ambos devem ser complementares e o que vai definir a maior ou menor profundidade na utilização do filme como fonte é o modo como o historiador estabelece essas conexões. Como afirma Morettin, "o fato histórico permanece como o referencial de análise" e a pertinência histórica do documento fílmico é avaliada pelo conhecimento prévio das fontes escritas, em complemento aos diversos tipos de fonte, os quais devem "amalgamar-se" para aumentar a qualidade das informações (MORETTIN, 2007, p. 59).

Qualquer filme, dependendo da forma com que o relato sobre ele é concebido, pode proporcionar algum entendimento histórico (ROSENSTONE, 2010, p. 226), independentemente do tema, do gênero ou do grau de realismo. Superado o debate inicial sobre a forma de apropriação dos documentos fílmicos para que eles enriqueçam e aprofundem uma compreensão histórica, ainda permanece pelo menos uma questão importante em aberto: como mensurar a importância de fatores históricos e sociais no resultado de um filme? Por exemplo, até que ponto poderíamos justificar a "superação" da estética neorrealista no cinema europeu dos anos 1950 pela recuperação econômica da Europa nessa década? E a que fatores históricos poderíamos atribuir a apropriação "tardia" dessa mesma estética em filmes como *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e suoi Fratelli*, Luchino Visconti), de 1960? Em que medida os diversos movimentos "realistas" do cinema foram moldados pelas demandas sociais e pelas ideologias dominantes do período histórico a que pertencem?

Na tentativa de responder de forma imediata a essas questões, inicialmente há dois problemas com os quais o historiador pode se deparar: o primeiro é ver o filme como mero produto das condições externas, e o outro é, ao contrário, negligenciar fatores externos importantes para a compreensão de um filme em sua dimensão histórica. Essa não é uma preocupação exclusiva dos historiadores; tem sido debatida por diversos autores da crítica literária, das ciências sociais e possivelmente de outras áreas do conhecimento. É de especial relevância para esse debate a teoria de Pierre Bourdieu sobre os "campos" culturais, devido à profundidade com que adentra a complexa rede produtora de sentidos que circunda as obras artístico-culturais.

Bourdieu identifica que muitas vezes a lógica de atribuição de sentido aos produtos culturais se resume à oposição entre duas categorias: as "explicações externas" e as "interpretações internas" (ou "formais"). Estas estão ancoradas numa leitura "pura", em que o texto é visto como absoluto. Nessa perspectiva:

> [...] as obras culturais são concebidas como significações atemporais e formas puras que pedem uma leitura puramente interna e a-histórica, que exclui qualquer referência, tida como "redutora" e "grosseira", a determinações históricas ou a funções sociais. (BOURDIEU, 1996, p. 55)

São solapadas, assim, referências às condições econômicas ou sociais que circundam a produção. Bourdieu ressalta que as obras não existem por si mesmas, isto é, "fora das relações de interdependência que a vinculam a outras obras" (BOURDIEU, 1996, p. 56), e por essa razão qualquer análise que desconsidere tais relações tende a ser reduzida a um formalismo abstrato, exilado de sua própria historicidade.

Por sua vez, as "explicações externas" (que reduzem a obra ao contexto) falham ao submeter as obras culturais à "lógica do reflexo" (BOURDIEU, 1996, p. 58), segundo a qual estas seriam resultado direto e imediato das condições sociais de seus autores – uma forma de determinismo que não só subestima as manifestações singulares do gênio artístico como deixa de lado o diálogo com universos culturais externos àquele em que os autores estão supostamente inseridos.

Como alternativa a essa dicotomia entre a análise formalista e a determinista, Bourdieu desenvolveu o conceito de "campo", descrito como um espaço (estruturado por diversos agentes e critérios de valoração) em que a posição ocupada pelos autores, a mediação entre eles e as disposições que os constituem levam as obras a conservar ou transformar a estrutura, a lógica e as regras próprias de produção cultural. Cada um desses campos permite àqueles que dele fazem parte (ou que nele estão envolvidos) o que Bourdieu chama de "espaço de possíveis", que "é o que faz com que os produtores de uma época sejam ao mesmo tempo situados, datados, e relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente econômico e social" (BOURDIEU, 1996, p. 53).

Esse espaço de possíveis, portanto, representa o conjunto de agenciamentos, sistemas linguísticos, afinidades estéticas que constituem um conjunto de obras ou produtores. Esse conceito é bem mais abrangente que a simples divisão em gêneros, "movimentos", formas de expressão artística etc., pois "funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros" (BOURDIEU, 1996, p. 54).

Não há, nessa dimensão, qualquer determinação preestabelecida que ordene o conjunto das relações entre o autor e o campo, afinal:

> [...] cada produtor, escritor, artista, sábio constrói seu próprio projeto criador em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus* por uma certa trajetória e também em função da propensão a acolher ou recusar tal ou qual desses possíveis, que os interesses associados a sua posição no jogo lhe inspiram. [...] (BOURDIEU, 1996, p. 64)

Assim, para além do determinismo e do formalismo, podemos compreender aspectos importantes de uma obra a partir das tensões próprias das "lutas" simbólicas e estéticas que ocorrem num mesmo campo – por exemplo, as relações de força entre "conservadores" e "inovadores", ortodoxos e heréticos, antigos e modernos (BOURDIEU, 1996, p. 65).

Todos esses conceitos trabalhados por Bourdieu são importantes para esta pesquisa porque lembram que uma produção cultural pode estar impregnada das marcas de sua época, pode ser em grande medida determinada por aspectos históricos, mas também pode manter alguma resistência em relação a estes conforme a autonomia de seu "campo", para usarmos a formulação proposta por Bourdieu. Assim, podemos também pensar os filmes como construtos históricos, e reconhecer alguns aspectos que compõem sua historicidade é mais do que retirar deles confirmações de um conhecimento histórico já dado previamente; é também fazê-los inculcar sentidos que ultrapassem os limites das imagens que mostram.

Os três capítulos que formam esta dissertação buscam pôr em perspectiva diferentes linhas de análise para propor uma leitura amplificada dos filmes em sua articulação com o tempo histórico. Contudo, algumas questões de grande relevância para se compreender o cinema como expressão artística não serão trabalhadas de forma direta por não serem prioritárias para as discussões propostas aqui. Por exemplo, consideramos Vertov e Wenders os "autores" dos filmes que dirigiram, ainda que isso implique não aprofundar um debate sobre autoria bastante caro à crítica cinematográfica e a teóricos do cinema, mas que nos tomaria espaço e não nos ajudaria a elucidar as questões propostas aqui. Ademais, dizer por exemplo que *Um homem com uma câmera* "é de" Vertov não significa afirmar que ele é o único merecedor de créditos pelo filme, e sim que é a ele que atribuímos os maiores méritos pelo produto acabado – é o grande "compositor" das imagens, por ser o responsável pela montagem e pelos inúmeros pontos de vista a partir dos quais apreendemos o texto visual.

Tanto *Tokyo-Ga* como *Um homem com uma câmera* suscitam essas questões aqui apresentadas mesmo tendo sido produzidos em contextos históricos e culturais bem distintos, daí essa aproximação ser um ponto de partida importante para pensarmos as relações entre

narrativas cinematográficas e historiográficas no que se refere à representação do tempo e às pretensões de realidade e legitimidade que elas guardam implícita ou explicitamente. Também discutimos aqui a respeito de alguns recursos linguísticos de que ambos os filmes lançam mão, em especial a metalinguagem, presente de maneira constante não só nessas obras como em várias outras da cinematografia dos dois diretores.

Embora se reconheça, tanto nas análises de Marc Ferro como nas de Robert Rosenstone, que para o historiador todo filme pode ser fonte (e objeto) de investigação histórica, obras de "reconstituição histórica", ou seja, baseadas em acontecimentos seguidamente narrados pela historiografia, parecem provocar mais a curiosidade de historiadores. Esse tipo de filme fornece uma ampla gama de possibilidades de análise, e tanto as narrativas escritas sobre o episódio retratado quanto sua representação na tela podem ser analisadas dialeticamente, confrontando-se as diferenças, as ênfases, os "lapsos" (como pretendia Ferro), as tensões trazidas por elas. Em *Tokyo-Ga* e *Um homem com uma câmera* não há propriamente "acontecimentos históricos", no sentido de uma ocorrência que é percebida como ruptura e marco referencial de uma época ou de uma sociedade, em dado contexto. São principalmente instantes da vida cotidiana que se veem nos filmes, e nesses instantes podemos identificar não apenas fatos, mas especialmente processos históricos, descontinuidades e rupturas. Esta pesquisa pretende dar unidade a tamanha amplitude de temas, de modo que cada aspecto trabalhado forneça indícios e hipóteses relevantes para uma leitura mais densa não apenas dos filmes, mas principalmente do tempo histórico projetado por eles.

O primeiro capítulo analisa o contexto da produção de *Um homem com uma câmera* para refletir sobre as relações entre esse filme, as vanguardas russas dos anos 1920, especificamente as questões colocadas pelo cinema russo desse período e as perspectivas temporais que se abriam a partir dessas manifestações. Trata-se de um momento em que a modernidade (ou pelo menos uma ideia de modernidade "progressista", "futurista") e seus símbolos compuseram boa parte da iconografia cinematográfica de então. Buscaremos articular as diversas propostas que cercam as vanguardas russas às possíveis concepções de modernidade e revolução presentes em seus discursos e produtos. Com base na leitura de François Hartog, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu e Reinhart Koselleck, em interação com bibliografia pertinente ao período histórico enfocado, investigaremos a emergência de um campo cinematográfico em processo de ruptura com as estruturas narrativas anteriores em relação com a instituição de um cotidiano moderno, voltado para o progresso e o

desenvolvimento. Não apenas o cinema representou a nova realidade moderna e urbana como também fez parte diretamente desse processo de modernização.

No que se refere mais especificamente ao cinema, partiremos de manifestos escritos por Vertov, nos quais anunciava o nascimento de uma nova forma de conceber o cinema ("cine-olho"), de concepções sobre montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, e também da análise de outros filmes vanguardistas europeus da década de 1920, como *A propósito de Nice*, de Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1929), e *Sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann (*Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) –, para contextualizar o cenário em que esse cinema mais experimental, mais preocupado com as próprias possibilidades de linguagem, se situava. Investigaremos o contexto artístico da União Soviética também nas áreas da fotografia e da poesia, com o intuito de ampliar a ideia de "vanguarda" para além do cinema.

O segundo capítulo analisa *Tokyo-Ga* no âmbito de uma diferente perspectiva de tempo, própria de um período em que são grandes as preocupações memorialistas (que Hartog chama de regime "presentista"). O peso da memória aqui se torna muito maior do que no filme de Vertov, e também a nostalgia se faz presente com maior destaque; insinua-se no decorrer do texto fílmico e é representada, metalinguisticamente, como uma invasão dos registros do passado nas imagens do presente. Dessa forma, buscaremos compreender em que medida isso está fortemente ligado a um excesso de passado no presente, característico do final do século XX. Também colocaremos *Tokyo-Ga* em diálogo com alguns filmes do mesmo diretor, além de filmes do mesmo período (anos 1980) para trabalhar temáticas que ajudam a compreender essa noção de temporalidade: certa antiutopia de futuro, visões do caos urbano nas metrópoles, o recalque do passado e o esgotamento das promessas de futuro, elementos que encontramos em *Blade Runner* (Rydley Scott, 1982), *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), entre outros.

Nesse capítulo, abordamos as cidades e sua relação com o tempo e a memória, e para isso evocamos autores que se propõem a interpretar a contemporaneidade e que colocam a cidade como palco dessas disputas memorialistas, dessas tensões entre a sobreposição do passado no presente, como Henri-Pierre Jeudy, Beatriz Sarlo, François Hartog, David Harvey, entre outros. Também alguns filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu são utilizados como fonte, pois constituem elementos fundamentais para compreender a cidade de Tóquio e o Japão narrados por Wenders em *Tokyo-Ga*.

Ao final, segue uma abordagem a respeito das diversas formas de interpretação e discursos sobre realidade e realismo por meio do cinema, compreendidas em sua relação com

a dicotomia, muitas vezes imprecisa e deslizante, entre “ficção” e “documentário”. Esse capítulo de conclusão busca articular algumas das questões trabalhadas nos anteriores a um debate mais denso sobre o gênero documentário e os diversos conceitos-chave engendrados por ele: verdade, falsificação, encenação, realidade, ilusão. Veremos como a elaboração teórica e prática de um cine-documento que pretendia ser a síntese de um “cine-verdade” (embora rejeite a ideia de realismo e do naturalismo nos termos vigentes na literatura e no cinema), no caso de Vertov, engendrou novas formas de se pensar o tema “realidade” no cinema. Coloca-se em pauta uma discussão conceitual sobre o filme como documento e sobre o cinema como possuidor de sistemas de autenticidade, identificação e representação. Analisaremos, por fim, o conceito de realismo baseado nos estudos de Jameson, alguns aspectos do neorrealismo italiano dos anos 1940 e a influência desse “movimento” para o gênero documentário em diversos períodos, buscando compreender o modo como o “real” tem sido problematizado através das imagens cinematográficas, especialmente a partir das análises de Jean-Louis Comolli e Yuri Lotman.

Falar em “representar a verdade” por meio de filmes é necessariamente enfrentar uma contradição, pois o próprio reconhecimento de imagens em movimento só é possível graças a uma ilusão de ótica, a um engano na percepção visual. Não há imagens fotográficas que se movem, e sim uma série de fotografias projetadas em sequência, numa cadência de 16 a 24 por segundo, e uma trilha sonora sincronizada ao filme. Nessa cadência, quando uma imagem é substituída por outra, ela ainda permanece por frações de segundo na memória do espectador, criando-se assim a ilusão de que se trata de uma imagem que se movimenta em vez de várias imagens que se integram durante o ato de percebê-las. Falamos então não de uma realidade acessível de forma direta, mas por analogias, associações, manipulações e encenações, elementos que permearão as discussões propostas neste trabalho.

# CAPÍTULO 1

## ANTIMATÉRIA DO OLHAR: DZIGA VERTOV, O CINEMA E O FUTURO PROMISSOR

> "Muitas vezes se disse que o século XX é o século da imagem, mas eu creio que seria mais justo dizer que é o século das associações de imagens. A banda desenhada [HQ], o cinema e a televisão impuseram um olhar fragmentado sobre o mundo, uma representação que apela às rupturas tanto quanto à continuidade, e às associações tanto quanto à unidade."
>
> VINCENT AMIEL
> *Estética da montagem*

Todo processo revolucionário necessariamente lida com a noção de ruptura temporal e a ideia de construção de um futuro novo. A transformação semântica que a palavra *revolução* sofreu a partir da inauguração da "era das revoluções", no século XVIII, nos ajuda a compreender a profunda mudança no sentido de leitura do tempo, que Hartog interpreta como característica principal do regime de historicidade moderno − regime que, como vimos anteriormente, condiciona ao futuro as ações do presente (HARTOG, 1996, s/p.). *Revolução* é um termo que surgiu no século XV, junto com o que se convencionou entender como modernidade, e que originalmente significa "retorno", "volta para trás"; refere-se, portanto, a uma mudança de trajetória de volta ao ponto de partida do movimento (o termo está associado primeiramente à astronomia, à "revolução dos corpos celestes", e não às práticas sociais). Essa acepção contém um sentido contrário ao daquela que se tornou dominante a partir das revoluções dos séculos XVII e XVIII, como a Revolução Gloriosa de 1688, a Revolução Americana de 1776 e a Francesa de 1789-1793.

A partir desse momento, portanto, o termo *revolução* passa a aludir "muito mais a desordem ou guerra civil, assim como a uma transformação de longo prazo, ou seja, a eventos e estruturas que atingem profundamente o nosso quotidiano" (KOSELLECK, 2006, p. 61). O predomínio dessa acepção moderna de revolução não eliminou o problema da imprecisão conceitual do termo e de sua utilização indiscriminada para designar processos de mudança política e suspensão de uma dada ordem completamente distintos do ponto de vista ideológico e programático.

Para exemplificar o modo como se deu essa transformação semântica do conceito de revolução, detenhamo-nos na interpretação de Koselleck sobre uma formulação feita por Barthélemy Hauréau em meados do século XIX, por sua vez baseada em Louis LeRoy. A ideia original de revolução como um movimento cíclico cuja última etapa é o retorno ao ponto inicial relaciona-se com a ausência de um regime constitucional alternativo à monarquia e à aristocracia, que se seguem uma à outra quase obrigatoriamente, num círculo contínuo de ruptura que precede retorno, em trajetórias ascendentes e descendentes que têm como destino a própria origem dos movimentos. Essa ideia está ligada inicialmente, portanto, à *historia magistra*.

> Para LeRoy, a primeira dentre todas as formas de governo era a monarquia, a qual, uma vez transmudada em tirania, era dissolvida pela aristocracia. Segue-se o conhecido esquema, segundo o qual a aristocracia transforma-se em oligarquia, deposta a seguir por uma democracia, a qual, por fim, degenera na forma decadente de uma oclocracia, dominação pelas massas. Nesse ponto ninguém mais governa de fato, e o caminho para a dominação por um único indivíduo encontra-se novamente livre. Inicia-se novamente o velho círculo. (KOSELLECK, 2006, p. 63)

Essa formulação tem o seu valor anulado com o Iluminismo, a Revolução Industrial, as revoluções Americana e Francesa e todo o conjunto de transformações políticas, econômicas e de relação de poder ocorridas a partir do século XVII. Esse foi o momento inaugurador de uma nova etapa da modernidade (ou de um novo regime de historicidade, na proposição de Hartog): uma forma de "estar no mundo" que implica um novo modo de perceber a passagem do tempo, já que as mudanças no mundo haviam sido tão significativas que a experiência acumulada do passado não seria mais suficiente para se ter uma visão razoavelmente clara sobre o futuro. Nos termos de Koselleck, uma mudança na relação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, relativa à experiência da modernidade, desestabilizou as noções tradicionais de historicidade baseadas no conhecimento do passado. Desmantelaram-se, assim, as pontes da história sobre as quais se imaginava transitar com segurança. O velho clichê escolar segundo o qual "estudamos o passado para compreender o presente e imaginar o futuro" perdeu valor, pois o mundo moderno passou a exigir novos parâmetros de comparação.

> As lições de história são substituídas pela exigência de previsões. O historiador não mais elabora o exemplar, mas ele busca o único. Na *historia magistra*, o exemplar ligava o passado ao futuro através da figura do modelo a imitar. Com o regime moderno, o exemplar, como tal, desaparece para dar lugar àquilo que não se repete. O passado está, por princípio, ultrapassado. O futuro, isto é, o ponto de vista do futuro domina. (HARTOG, 1997, p. 8)

A partir dessa consciência de que a história não poderia mais ser a "mestra da vida", de que o passado por si só não justifica nem redime as ações humanas, a própria ideia de modernidade passou a ser repensada na segunda metade do século XIX e no decorrer do XX. Viver sob o signo da modernidade proporciona sentimentos e percepções antitéticas, contraditórias; a modernidade encara o futuro ora como promessa ora como ameaça. Ela põe em suspeição certezas até então consolidadas, mas não dá conta de substituí-las por novas. No que se refere à Revolução Russa e seus desdobramentos, porém, o futuro seria positivado de tal forma que se tornaria dominante também nas produções artísticas imediatamente posteriores a ela.

Depois de consolidada a Revolução Bolchevique em sua dimensão político-administrativa, com a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas − URSS – em 1922, era preciso consolidá-la na esfera social, embuti-la no cotidiano das pessoas, incrustar no imaginário coletivo o desejo de efetivação de uma nova sociedade a partir da revolução proletária. A guerra civil iniciada em 1918 e que terminaria no final de 1920 levou os diretores de cinema Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, o escritor Isaac Babel, entre outros artistas, a combater no *front* do Exército Vermelho. O poeta Vladimir Maiakóvski e o fotógrafo Alexandr Rodchenko lutavam no território simbólico, produzindo cartazes de propaganda (ou de "agitação" – *agit-prop* –, como eram também chamados) que se constituíam em munições visuais para os revolucionários. É grande a lista de poetas, prosadores, diretores de teatro e de cinema, pintores e fotógrafos que viram os acontecimentos revolucionários como a grande inspiração para o fortalecimento de vanguardas artísticas já em formação antes mesmo da tomada de poder bolchevique, como a poesia cubo-futurista de Maiakóvski e Velimir Khlébnikov, o teatro experimental de Vsevolod Meyerhold e o suprematismo de Kasimir Malevich, vertentes influenciadas pelas vanguardas europeias mas que se declaravam independentes a elas. Estamos falando, portanto, de um momento histórico em que arte e política se amalgamavam a ponto de tornar sua separação quase impossível.

Leon Trotski assinalou, em diversos textos escritos entre 1922 e 1923, essa aproximação de forma enfática. O líder do Exército Vermelho, combatente tão preocupado com as ações de combate armado quanto com as disputas culturais no efervescente cenário dos primeiros anos da União Soviética, acreditava que a arte de sua época deveria estar totalmente imersa no contexto revolucionário, necessitando por isso de uma "nova consciência" e um olhar absolutamente voltado para a construção do futuro (TROTSKI, 2007, p. 37).

> Outubro entrou nos destinos do povo russo como acontecimento decisivo, dando a tudo uma significação e um valor próprios. O passado logo recuou, murcho e enfraquecido, e a arte só pode reviver do ponto de vista de Outubro. Quem se conserva fora da perspectiva de Outubro está, completa e desesperadamente, reduzido a nada. (TROSTKI, 2007, p. 43)

Os artistas russos que permaneceram no país após a Revolução de 1917 respondiam aos anseios revolucionários com propostas de renovação da linguagem, como forma de opor a arte revolucionária à arte "burguesa" que se fazia no período anterior. O papel central que a arte desempenhou para a formação de um imaginário a respeito da revolução e de suas projeções futuras transformou um grande grupo de artistas em atores estratégicos para a consolidação do governo bolchevique. Trotski foi bastante sensível ao poder de transformação social que as expressões artísticas mantinham, como se nota no trecho seguinte, também escrito entre 1922 e 1923.

> A arte, dizem-nos, não é um espelho, mas um martelo. Ela não reflete, modela. Ensina-se o manejo do martelo com o auxílio do espelho, de uma película sensível que registra todas as etapas do movimento. [...] Se não se pode dispensar o espelho, mesmo para barbear-se, como construir ou reconstruir sua vida sem o *espelho* da literatura? Ninguém certamente pede à nova literatura que tenha a impassibilidade de um espelho. Quanto mais profunda a literatura, quanto mais imbuída do desejo de modelar a vida, tanto mais dinâmica e significativamente poderá *pintar* a vida. (TROTSKI, 2007, p. 114. Grifos no original.)

A comparação feita por Trotski entre arte e modelagem é indicativa do papel estratégico que os objetos artísticos tinham para a construção de um "novo" mundo revolucionário – a arte ajuda a "modelar" a vida, as relações sociais; tem uma função política, portanto. As manifestações de vanguarda buscavam a aceleração do processo revolucionário em sua dimensão simbólica e a substituição de tudo que fosse compreendido como parte de uma visão "passadista" e burguesa de mundo pela utopia comunista de futuro. Assim, a denominação "artistas revolucionários" poderia se referir tanto a artistas que participavam politicamente da revolução como para artistas que buscavam a revolução de suas expressões estéticas, já que ambas as descrições serviam para definir os integrantes das vanguardas soviéticas. No "horizonte de expectativa" desses artistas estavam a antecipação do futuro e o desejo por transformações profundas e contínuas. O poeta Maiakóvski resumiu alguns desses anseios e expectativas que havia sobre a arte revolucionária em versos como estes, do poema *Ordem nº 2 ao Exército das Artes*, publicado em 1921:

> [...]
> Perdidos em disputas monótonas,
> Buscamos o sentido secreto,
> Quando um clamor sacode os objetos:
> "Dai-nos novas formas!"
> Não há mais tolos boquiabertos,
> Esperando a palavra do "mestre".
> Dai-nos, camaradas, uma arte nova
> – nova –
> Que arranque a República da Escória.
> (MAIAKÓVSKI, 2006. p. 91)

A "arte nova" pela qual Maiakóvski clamava por meio de seus poemas passou também a ser sonhada em função do desenvolvimento técnico e intelectual e da abertura de um vasto universo de estímulos e sensibilidades proporcionado pelas novas formas de apropriação do espaço urbano e pela emergência de um modernismo artístico bastante incisivo em suas tentativas de transformação da linguagem artística. Embora entre os artistas da URSS na década de 1920 a conceituação e o uso do termo *modernidade* não fossem correntes, muitas das características da modernidade avançada do século XX servem à compreensão das vanguardas soviéticas, em especial no que tange às produções cinematográficas, quando utilizamos um conceito abrangente de modernidade.

Ben Singer enumera três interpretações relacionadas ao termo *modernidade* que, segundo ele, têm predominado no pensamento contemporâneo: como um conceito moral e político, diagnostica um "desamparo ideológico" de um mundo em que todos os valores outrora seguros e regulares são questionados; como um conceito cognitivo, "aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído" (SINGER, 2004, p. 95); e, como um conceito socioeconômico, reúne as grandes transformações tecnológicas e sociais dos últimos dois séculos, que no final do século XIX alcançariam grande densidade, gerando efeitos nunca antes vistos (crescimento desordenado das metrópoles, aumento rápido da população, nascimento de uma cultura de massa e de uma indústria cultural etc.).

Situamos a modernidade quanto à mudança de perspectiva, de modo a estabelecer uma ruptura completa e bem delimitada do tempo presente em relação ao passado; a modernidade como potência de futuro, dialética de ruptura, promessa de chegada a um novo tempo, e que tem nas vanguardas artísticas os artífices de sua representação − pois, como afirma Jacques Aumont, "a temporalidade da vanguarda é o futuro, ela não pensa realmente no presente" (AUMONT, 2004, p. 41-42).

Essas transformações trouxeram ao cotidiano, à experiência ordinária das pessoas num contexto urbano, uma oferta de estímulos sensoriais e aceleraram o ritmo dos corpos na

cidade. O bonde elétrico (assim como os carros), símbolo de progresso e modernidade nas grandes cidades no início do século passado, racionalizou a economia dos deslocamentos corporais, com o trânsito corrente por lugares coletivos. Dziga Vertov foi especialmente sensível a isso, como fica demonstrado em *Um homem com uma câmera*, no qual em vários momentos bondes e trens são mostrados em incontáveis ângulos, ritmos e velocidades. A topografia renovada das cidades oferecia a fotógrafos, pintores e cineastas novos pontos de observação, e o fascínio advindo desses novos enquadramentos urbanos, dessa verticalização da arquitetura, foi expresso em diversas obras artísticas nos anos 1920, como podemos verificar nas três figuras seguintes.

A figura 1 mostra um plano de *Um homem com uma câmera* que exemplifica o desejo – caro a grande parte dos artistas modernos – de propor novos pontos de vista e experiências visuais a partir de imagens ordinárias da paisagem urbana.

Figura 1: plano de *Um homem com uma câmera*.

A figura 2, do quadro *A cidade* (*The city*, 1927), do pintor norte-americano Edward Hopper, também é um exemplo de como o crescimento vertical das cidades proporcionou novos pontos de vista para a pintura. A cidade é representada do alto, como se estivesse sendo vista de um prédio ainda mais alto, e a profundidade de campo permite que observemos espaços que podem abrigar novas construções, o que sugere que o processo de modernização ainda poderia seguir seu curso.

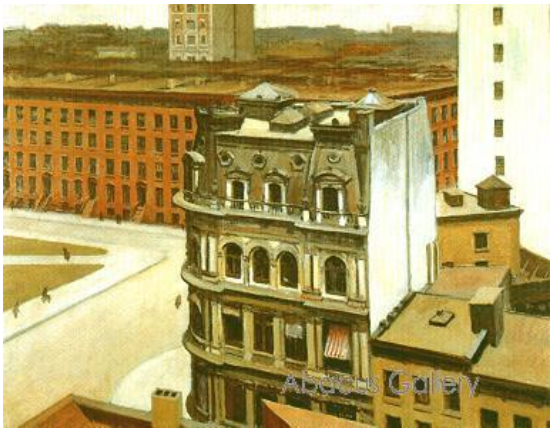


Figura 2: *A cidade* (*The city*), pintura de Edward Hopper. Disponível em http://www.abacus-gallery.com/shopinfo/uploads/975223602_large-image_edhopcitylg.jpg. Acesso em 10 fev. 2010.

*Encontro para demonstração no pátio da VKhUTEMAS*, fotografia de Aleksandr Rodchenko de 1928 (figura 3), mostra uma rua vista do topo de um prédio. A topografia vertical da cidade é representada na própria verticalidade do enquadramento, que causa um efeito de vertigem. Essa fotografia, bem como outras produzidas por Rodchenko, tem relação estreita com as imagens fílmicas de Vertov na medida em que coloca no mesmo plano observadores que também são observados (a mulher da sacada do prédio observa as pessoas na rua e é observada pela câmera). Esse jogo de olhares, que confunde a separação entre sujeito e objeto, entre ação e reação, está presente nas cenas metalinguísticas forjadas por Vertov em *Um homem com uma câmera*, como veremos a seguir.

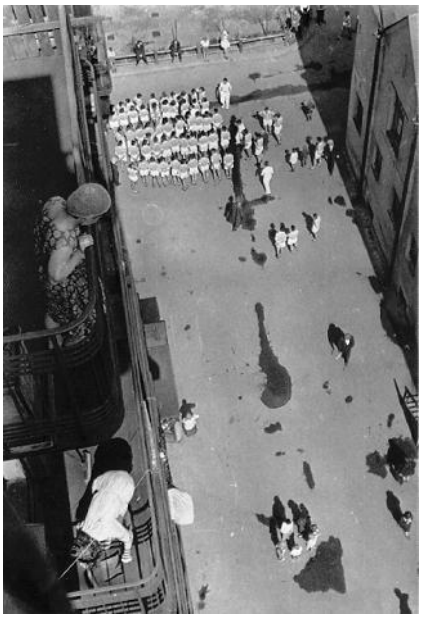


Figura 3: *Encontro para demonstração no pátio da VKhUTEMAS*, fotografia de Aleksandr Rodchenko. Disponível em http://faculty.dwc.edu/wellman/rodchenko_gathering_for_demonstration.jpg. Acesso em 10 fev. 2010.

## VANGUARDAS ARTÍSTICAS RUSSAS NOS ANOS 1920

Entre a malograda tentativa de revolução em 1905 e a eclosão da Revolução de 1917, as vanguardas artísticas no país já se colocavam a serviço de uma revolução no campo estético. Foram bastante influenciadas pelas vanguardas modernas da Europa Ocidental do início do século (de início, em especial o cubismo e o futurismo), que exerceriam influência decisiva para Malevich e Maiakóvski, entre outros artistas, e para o posterior desenvolvimento do construtivismo, principal movimento artístico russo dos anos 1920 e que fundamentou manifestações na poesia, na arquitetura, no cinema, na fotografia, no teatro e na pintura.

Após a tomada de poder pelos bolcheviques, manifestou-se a necessidade de se estabelecer um projeto cultural voltado para o proletariado, que aproximasse a arte da população e dos ideais revolucionários (BORTULUCCE, 2008, p. 73), e as vanguardas foram favorecidas por um período inicial de apoio governamental e liberdade de criação. Como assinala Vanessa Beatriz Bortulucce, o chefe da política artística do bolchevismo, Anatoly Lunatcharsky, era conhecedor das vanguardas modernas e comumente era visto como um sujeito que prezava pelo ecletismo cultural e pela liberdade artística, postura que contrastava com a de Lênin, mais conservadora e avessa às vanguardas (BORTULUCCE, 2008, p. 73). Apesar das resistências, a vanguarda prosperou nos primeiros anos de governo bolchevique como parte de um esforço conjunto para fazer da arte uma força propulsora da transformação e modernização do país. Assim, Lênin extinguiu em 1918 a Academia de Belas-Artes, um símbolo do czarismo, e criou o Departamento de Artes − IZO (BORTULUCCE, 2008, p. 73). Um ano antes, havia sido criado o Proletkult (abreviação do termo *proletarskaya kultura*, "cultura proletária"), movimento que pregava uma produção artística feita exclusivamente pelos proletários e para eles, e que destruísse qualquer elemento próprio da cultura burguesa. Dessa forma, o Proletkult logo passou a condenar a vanguarda – devido a sua inspiração nos movimentos artísticos da Europa Ocidental e a sua suposta "incompreensibilidade", pois para esse grupo a arte teria de ser acima de tudo facilmente compreendida por todos (BORTULUCCE, 2008, p. 75) – e a pleitear a destruição de toda a herança cultural do império czarista. Alexander Bogdanov, escritor dissidente do Partido Bolchevique, foi um dos líderes do movimento dissolvido anos depois da revolução por decisão do governo, juntamente com outros círculos artísticos e culturais, em 1932.

Também no início dos anos 1920 foi formada a Associação de Artistas da Rússia Revolucionária – AKRR –, que também se insurgiu contra a vanguarda, pois tinha a visão de

que a arte deveria ser essencialmente "social", preocupada com a disseminação dos valores socialistas para a população, e não com a inovação formal ou linguística, colocando-se assim contra a arte moderna em geral (BORTOLUCCE, 2008, p. 85). A existência mútua de uma cultura proletária, de classe, e das vanguardas artísticas provocou um intenso debate no campo cultural, tornando-se uma das grandes polêmicas relativas ao papel do artista na constituição de um Estado revolucionário. Entre 1922 e 1923 Trotski também se manifestou sobre isso, questionando até mesmo se a formação de uma cultura proletária seria possível. Isso porque, para ele, a classe proletária (assim como qualquer classe) seria extinta antes mesmo que houvesse uma cultura proletária de fato.

> [...] o proletariado considera sua ditadura como um *breve período de transição*. Quando queremos denunciar as concepções muito otimistas sobre a passagem para o socialismo, destacamos que o período da revolução social, em escala mundial, não durará meses, e sim anos e dezenas de anos – dezenas de anos, mas não séculos, e ainda menos milênios. Pode o proletariado nesse lapso de tempo criar uma nova cultura? (TROTSKI, 2007, p. 150)

A ditadura do proletariado deveria ser encarada, de acordo com Trostki, como uma breve etapa rumo ao comunismo, tempo insuficiente para se criar uma cultura própria dessa classe, ao contrário do que acontecera com a cultura burguesa, desenvolvida por séculos e cujos valores levaram muito tempo para ser consolidados. Daí Trotski ter negado a possibilidade de uma cultura nos mesmos moldes entranhar-se na república socialista recém-formada.

> É fundamentalmente falso opor a cultura e a arte burguesas à cultura e à arte proletárias. Estas últimas jamais existirão, porque o regime proletário é temporâneo e transitório. A significação histórica e a grandeza moral da revolução proletária residem no fato de que ela planta os alicerces de uma cultura que não será de classe, mas pela primeira vez verdadeiramente humana. (TROTSKI, 2007, p. 37)

Durante toda a década de 1920 o cenário artístico soviético conviveu com o simultâneo afastamento e aproximação nas novas tendências da arte. Igualmente, com o embate de artistas que buscavam a liberdade de criação com o aparelho burocrático, que em muitos momentos procurava reduzir as manifestações artísticas a sua dimensão propagandística e "pedagógica", não dando espaço à radicalidade estética, ao experimentalismo crítico, à ambiguidade das vanguardas. Esboçavam-se no decorrer dessa década os dogmas do Realismo Socialista, que a partir dos anos 1930 acabaria com as vanguardas e tentaria transformar todas as manifestações artísticas do país em panegíricos da

cultura oficial stalinista, voltados à exaltação dos líderes governistas e do Estado soviético em obras de fácil assimilação. Não obstante o paulatino esvaecimento da liberdade criativa, no curto período em que as vanguardas puderam se expressar com o máximo ímpeto revolucionário a URSS presenciou a incandescência de formas de arte inovadoras e a iconoclastia de seus poetas, diretores de teatro, cineastas etc. Acima de tudo, a arte soviética dos anos 1920 caracterizou-se pela cooperação de vários artistas (vemos a seguir a imagem de um cartaz para o filme *Câmera Olho* − Dziga Vertov, *Kino Glaz*, 1924 − feito por Rodchenko).

Figura 4. Cartaz de Rodchenko para o filme Câmera Olho. Disponível em: http://umanoiteamericana.blogspot.com/2008/07/escola-sovitica-de-montagem-3.html. Acesso em 23 ago. 2010.

Antes do desenvolvimento do cinema soviético de vanguarda, que obteve forte repercussão na Europa por suas propostas de montagem e narração ousadas, dois personagens em especial abriram caminho para a renovação cinematográfica: Meyerhold e Maiakóvski. Os dois, além de terem trabalhado juntos em suas montagens (em 1918 e 1921) de *Mistério-Bufo*, peça de Maiakóvski, tinham diversas afinidades artísticas. Compactuavam a recusa do realismo e do naturalismo, a incorporação de elementos abstratos aos cenários e a valorização do efeito de estranhamento como algo essencial ao espetáculo teatral. Essa proposta representou uma ruptura com o sistema de Constantin Stanislavski, aplicado à companhia Teatro de Arte, que Meyerhold dirigira no início do século XX. Referindo-se com sarcasmo ao método de Stanislavski, Maiakóvski anuncia, no prólogo da segunda variante de *Mistério-Bufo*, de 1921, parte de sua proposta estética para o teatro e também critica um teatro que tematiza o cotidiano de forma naturalista. Sua crítica, portanto, é não só direcionada à

representação teatral naturalista como também à narrativa teatral naturalista, "familiar" e confortável.

> A alguns teatros não importa
> representar:
> para eles
> o palco é apenas
> um buraco na fechadura
> Sente-se portanto tranqüilo,
> reto ou enviesado,
> e observa um pedaço de vida alheia.
> Olha e o que vês?
> Gaguejando sobre um divã
> as tias Mánia
> e os tios Vánia[4].
> Mas a nós não interessam
> nem os tios nem as tias, –
> as tias e os tios os encontrareis em casa.
> Nós também mostramos a vida autêntica,
> mas transformada pelo teatro
> no mais singular dos espetáculos
> (MAIAKÓVSKI apud RIPELLINO, 1971, p. 232)

Meyerhold e Maiakóvski viam o teatro, portanto, como um espetáculo aberto, que permite aos espectadores participar dele com a liberdade de completar o que não foi dito, por meio de uma *mise-en-scène* capaz de "desvelar, através de uma forma tensa, estática, mas prenhe, com palavras pronunciadas a meio-tom, a margem secreta, a essência etérea, a alma inefável, do drama simbolista", como destaca Jacó Guinsburg (2001, p. 59). O simbolismo marcado pela representação alegórica dos elementos cênicos seria mais tarde essencial para a teoria da montagem de Eisenstein, cujos filmes frequentemente recorrem à associação de imagens distintas para representar uma única ideia (exemplo desse recurso é a conhecida parte final de *A greve* (*Stachka*, 1924), que associa a repressão violenta aos grevistas a um matadouro de bovinos).

Dos poetas russos, Maiakóvski talvez tenha sido o mais aclamado por aqueles cujas atenções estavam voltadas para a literatura revolucionária. Poucos meses depois do suicídio do poeta, em 1930, Roman Jakobson escreveu: "[...] a poesia de Maiakóvski é qualitativamente diferente de tudo o que foi o verso antes dele, e, apesar das associações genéticas que se queira estabelecer, a estrutura de sua poesia é profundamente original e revolucionária" (JAKOBSON, 2006, p. 9). O impacto causado por Maiakóvski no universo artístico pós-Revolução foi muito além dos aspectos formais de sua poesia; tinha relação com

[4] Referência a *Tio Vânia*, peça de Anton Tchekhov.

o impulso de rebeldia que trazia em seus gestos, a forma com que transitava entre as diversas formas de arte – como o teatro, o cinema e as artes gráficas –, e o modo como atropelava as tradições e se voltava completamente para as ilusões do futuro. "Os fracos pateiam no lugar e esperam que o acontecimento tenha passado, para o refletir; os fortes se adiantam a ponto de puxar o tempo que ultrapassaram", escreveu o poeta (apud JAKOBSON, 2006, p. 35). No início da década de 1920, Trotski também saudou Maiakóvski como um verdadeiro revolucionário, já que a revolução se ajustava ao próprio desenvolvimento e princípios de rebeldia do poeta.

> Maiakóvski veio [para a Revolução] pelo caminho mais curto, o dos boêmios rebeldes perseguidos. A Revolução, para ele, serviu como verdadeira experiência, real e profunda. Estourou com trovões e relâmpagos sobre as mesmas coisas que odiava à sua maneira e com as quais se reconciliara. Nisso reside a sua força. O individualismo revolucionário de Maiakóvski desembocou com entusiasmo na Revolução proletária, mas não se confundiu com ela. Seus sentimentos subconscientes pela cidade, pela natureza e pelo mundo inteiro não são os do operário, mas o do boêmio. (TROTSKI, 2007, p. 121-122)

A poesia de Maiakóvski influenciaria Vertov de forma decisiva (GRANJA, 1981, p. 8), por sua sintaxe livre, pela recusa à metrificação rígida do verso, pelo elogio à máquina e pelo seu caráter marcadamente futurista, "destruidor" do passado e das tradições. Tanto o poeta como o cineasta se aproximam de uma estética futurista, elemento bastante presente na arte soviética de então. Porém, ao falarmos das possíveis aproximações entre futurismo e vanguarda russa, havemos de ressaltar que não se trata de uma relação direta e assumida pelos artistas, já que havia divergências ideológicas e programáticas entre a vanguarda russa e o movimento futurista italiano, de Filippo Tommaso Marinetti, na década de 1910. O ponto de divergência já começa com a própria denominação "futurista", pois quem chamava assim os poetas (Vassíli Kamienski, Velimir Khlébnikov, etc.) eram aqueles que os atacavam, embora a designação tenha sido aceita em determinado momento pelo grupo, que publicou em 1910 a obra inauguradora do movimento, o almanaque *Sadók Sudiéi* – "Armadilha para Juízes" (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 23). O próprio Marinetti sofreu grande rejeição dos futuristas russos quando de sua visita à Rússia em 1914 para proferir três conferências em Moscou e duas em São Petersburgo (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 24). Há de se considerar também que os autodenominados "futuristas" russos dividiam-se em subgrupos como "cubo-futuristas" (do qual fazia parte Maiakóvski) e "ego-futuristas" (liderado por Igor Sievieriânin).

Embora a retórica de independência em relação à vanguarda europeia predominasse e colaborasse com a rejeição do programa futurista italiano, é nítida a influência deste nos

artistas russos do início do século XX. Essa influência pode ser reconhecida no apelo à destruição de museus, na negação de cânones literários, nas roupas de cores berrantes e exóticas que esses artistas usavam, na exaltação do movimento contínuo e da maquinização do mundo[5] (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 24), como identificamos nos trechos a seguir, tirados do *Manifesto futurista*, de Marinetti, publicado em 1909.

> Nós afirmamos que a magnificiência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida cuja capota é adornada com grandes canos, como serpentes de respirações explosivas de um carro bravejante que parece correr na metralha é mais bonito do que a Vitória da Samotrácia.
>
> [...]
>
> Nós estamos no último promontório dos séculos!... Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente.
>
> [...]
>
> Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifónicas nas modernas capitais [...] (MARINETTI, 2006, s/p.)

O manifesto futurista dos russos, assinado em 1912 por Maiakóvski, Khlébnikov e outros, recebeu o título de *Uma bofetada no gosto público* e manteve o caráter iconoclasta, provocador e crítico à arte do passado que o dos italianos manifestava. A exaltação da eletricidade, presente no manifesto de Marinetti, também seria tema presente na obra de Maiakóvski. Em seu texto autobiográfico *Eu mesmo*, escrito em 1928 (dois anos antes de sua morte), o poeta registraria a lembrança do momento em que, ainda criança, ficou maravilhado com a visão de uma usina de eletricidade:

> Cerca de sete anos. Meu pai começou a me levar para a ronda das matas a cavalo. Um desfiladeiro. Noite. Envoltos na neblina. Nem via meu pai. Uma vereda estreitíssima. Meu pai provavelmente empurrou com a manga um ramo de roseira-brava. O ramo cravou os espinhos em minhas faces. Soltando pequenos gritos, vou tirando os espinhos. De repente, desapareceram a dor e o nevoeiro. Na neblina que se dispersou sob nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A

[5] "O futurismo russo nasceu numa sociedade que ainda cursava a escola preparatória da luta contra Rasputin e se aprestava para a revolução democrática de fevereiro de 1917. Isso trouxe vantagens ao nosso futurismo. Ele assimilou ritmos de movimentos, ação, ataques e destruição ainda imprecisos. Conduziu a luta por um lugar ao sol com mais dureza, resolução e barulho que todas as escolas precedentes, o que se conciliava com o atavismo de seus rumores e pontos de vista. O jovem futurista decerto não ia às fábricas, mas fazia muito ruído nos cafés, derrubava estantes de música, enfiava a blusa amarela, pintava suas faces e vagamente ameaçava com o punho" (TROTSKI, 2007, p. 109).

> fábrica de aduelas do príncipe Nakachidze. Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado. (MAIAKÓVSKI, 2006, p. 31)

Esse fascínio ante esse símbolo de progresso é mais um dos elementos que indicam a proximidade das vanguardas artísticas russas aos objetivos programáticos do governo bolchevique. Gustav Klutsis produziu em 1920 uma fotomontagem de propaganda intitulada *Eletricidade para o todo o país* (figura 5), encampando o projeto modernizador de Lênin.

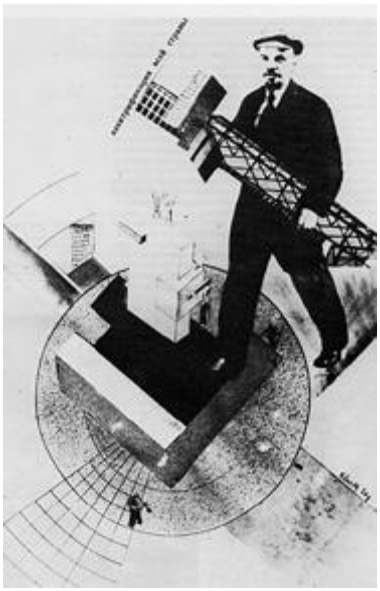


Figura 5: *Eletricidade em todo o país* (1920), fotomontagem de Gustav Klutsis. Disponível em: http://images.ewins.com/digital_asset_manager/image_resize.php?vi=850203&mdx=800. Acesso em 11 set. 2010.

As artes gráfico-visuais tiveram grande importância estratégica para a disseminação dos valores revolucionários nos anos 1920. Elas eram valorizadas também por serem compreensíveis para toda a população, pois a maioria da população da Rússia nos primeiros anos pós-revolução ainda não sabia ler e escrever (NOVA, 1995, s/p.). O construtivismo, uma importante vanguarda surgida nos anos 1910, cuja denominação abarcou manifestações artísticas diversas, como a escultura, o design gráfico, a fotografia, a arquitetura e a pintura, representou o desenvolvimento de uma atitude artística que negou a "arte pela arte", sugerindo que ela resulta de um processo racional de elaboração. O ofício do artista seria como o de um engenheiro, baseado em elementos geométricos, mensuráveis, a fim de produzir objetos práticos, eficazes e utilitários. Os construtivistas também expressavam afinidade com a estética futurista, ao valorizar o movimento, o dinamismo das formas, a materialidade industrial. Entre os pioneiros do construtivismo ou influenciados por ele estão

os escultores Vladimir Tatlin e os pintores El Lissitzky e Kasimir Malevich. Eis algumas imagens de obras desses artistas:

Figura 6: *Proun 19D* (1922), de El Lissitzky.
Disponível em www.artchive.com. Acesso em 14 set. 2010.

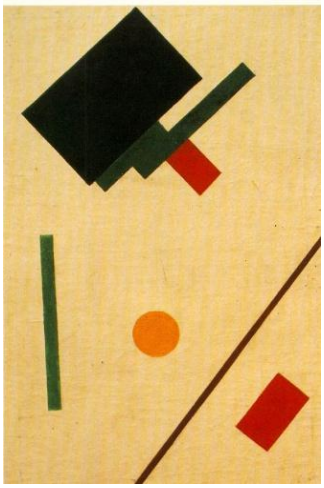


Figura 7: *Composição suprematista* (1922), de Kasimir Malevich.
Disponível em www.artchive.com. Acesso em 14 set. 2010.

Figura 8: maquete do *Monumento à Terceira Internacional* (1922), de Vladimir Tatlin. O monumento não chegou a ser feito.
Disponível em http://www.shafe.co.uk/art/Monument_to_the_Third_International-_Vladimir_Tatlin-_1929.asp. Acesso em 14 set. 2010.

Sem a pretensão de submeter essas obras a uma análise crítica aprofundada, nem de pormenorizar semelhanças e divergências no trabalho de cada um desses artistas, localizamos nesse desejo irrefreável pela novidade, pela experimentação exacerbada, pelo progresso e pela aceleração do tempo o ponto de interseção das diversas vanguardas russas. Embora a arte vanguardista no país seja anterior à revolução, essa etapa histórica representou um ponto de inflexão, na medida em que essas manifestações artísticas passaram a se integrar a um ideário socialista e a participar ativamente do processo de modernização do país. Todas as vanguardas russas nesse período, apesar das divergências estéticas, concordavam ao menos num aspecto: era preciso que a arte estivesse afinada com a perspectiva de construção de uma sociedade socialista, no rumo do comunismo. Não se poderia levar a revolução à arte sem que a linguagem artística se distanciasse das referências culturais burguesas. "Futurista" ou não, a arte russa dessa época estava voltada conscientemente para o futuro, para a materialização do sonho revolucionário e socialista e para a sedimentação de um país mais urbano, moderno e desenvolvido política, cultural e economicamente.

## MONTAGEM SOVIÉTICA E A BUSCA PELA EMANCIPAÇÃO DO CINEMA

Primeira forma de arte forjada diretamente pelo desenvolvimento tecnológico, o cinema esteve no centro do projeto revolucionário, foi objeto de entusiasmados debates no campo artístico e tornou-se um importante suporte das várias concepções de arte

revolucionária vigentes. A ele foi atribuído o papel de principal instrumento de difusão dos valores comunistas, um meio "capaz não só de refletir as modificações de experiência perceptiva introduzidas pela técnica e pelas diferentes condições de vida da sociedade industrializada, mas de refazer ele próprio, em sentido revolucionário, as concepções de espaço e tempo" (COSTA, 1989, p. 78).

Lênin foi o primeiro homem de Estado a reconhecer a importância do cinema como uma arte nova e sua potencialidade propagandística (GRANJA, 1981, p. 16). As novas possibilidades de expressão visual, o poder de convencimento proporcionado pelas imagens em movimento e o grande desenvolvimento das técnicas cinematográficas nesse período não lhe deixavam dúvida de que se tratava da arte do futuro. Em agosto de 1919, o líder da revolução assinou, por meio do Comissariado do Povo para a Educação, o decreto que nacionalizava toda a indústria soviética de filmes, que passou a ter sua produção centralizada pelo governo. Em 1922 foi criada a Goskino, empresa estatal que controlava a produção, distribuição de filmes e importação de filmes e matérias-primas para o cinema. Na esteira da Nova Política Econômica (NEP), que proporcionou uma relativa abertura econômica à iniciativa privada a fim de recuperar a economia do país após a guerra civil, a Goskino privilegiou a importação de títulos estrangeiros para acumular recursos financeiros rapidamente e tentar corrigir o problema da escassez de recursos materiais para a produção de filmes. Dessa forma, ainda era pequeno o aporte de subsídios para os produtores locais, situação que mudaria a partir de 1924, com a criação da Sovkino, empresa voltada exclusivamente para a produção nacional. Esse ano representa um marco para o cinema soviético, com o surgimento de filmes importantes, como *Câmera Olho* (*Kino Glaz*), de Vertov, e *A greve*, de Eisenstein. Com essas duas obras, o cinema soviético enfim pôde materializar o projeto de fazer do cinema um espaço privilegiado para as inovações técnicas e estéticas desenvolvidas e também para a construção de uma nova sociedade.

As diretrizes desse projeto estão presentes num texto de 1922 do então onipresente Maiakóvski, que conclama os realizadores de cinema a experimentar e potencializar os recursos dessa forma de arte para fins estética e politicamente revolucionários.

> Para vocês, o cinema é um espetáculo.
> Para mim, é quase uma contemplação do mundo.
> O cinema é o fator do movimento.
> O cinema é o renovador das literaturas.
> O cinema é o destruidor da estética.
> O cinema é a ausência de medo.
> O cinema é o esportista.
> O cinema é o semeador de ideias.

> Mas o cinema está doente. O capitalismo lhe enevoou com ouro os olhos. Hábeis empresários conduzem-no pela mão, através de nossas cidades. Recolhem dinheiro, titilando o coração com assuntinhos chorosos.
> Isto deve ter um fim.
> O comunismo deve tirar o cinema desses amestradores interesseiros.
> O futurismo deve evaporar a agüinha morta da lentidão e da moral dos filmes.
> Sem isto, vamos ter a dançazinha importada da América ou um nunca acabar de "lágrimas nos olhos" dos Mozjúkhin[6].
> A primeira já nos enjoou.
> E o segundo ainda mais.
> (MAIAKÓVSKI apud SCHNAIDERMAN, 1971, p. 267-268)

O cinema como "contemplação do mundo" e "semeador de ideias" era a forma como essa arte era vista não só por Maiakóvski, mas pelos principais diretores russos nos anos 1920, pois era encarada igualmente como uma revolucionária forma de experiência estética e como um veículo eficiente de propagação de valores. A referência negativa que o poeta faz à "dançazinha importada da América" e aos "assuntinhos chorosos" deixa claras as diferenças que se pretendia manter entre o cinema de vanguarda russo e o cinema norte-americano, absolutamente dominante nessa época – segundo Antonio Costa, na década de 1920 cerca de 80% dos filmes produzidos no mundo foram feitos nos Estados Unidos (1989, p. 67).

Com a intenção de desenvolver uma linguagem cinematográfica inovadora e conforme às aspirações artísticas revolucionárias, os principais diretores russos, como Kulechov Eisenstein, Vertov e Pudóvkin, ativeram-se com bastante afinco à questão da montagem, que desde a década de 1910, com o surgimento dos primeiros filmes de longa-metragem e a criação de uma gramática cinematográfica que permitia narrativas mais complexas, foi tema preponderante entre teóricos e realizadores.

No início do cinema a "trucagem" era o principal método de manipulação de imagens visando a um efeito visual. O francês Georges Méliès, um dos pioneiros do cinema e também um dos primeiros a utilizar "efeitos especiais" em filmes, percebeu logo a capacidade do cinema de fazer com que dois eventos separados por um intervalo de tempo fossem percebidos como algo contínuo, sequencial. Jean-Claude Bernardet conta que, pouco tempo depois da primeira exibição cinematográfica pública[7], Méliès filmava uma movimentada rua de Paris quando a câmera parou momentaneamente de funcionar e depois voltou ao normal. A cena que apareceu na tela foi a de um ônibus "se transformando" repentinamente num carro fúnebre. Esse efeito ocorreu porque, durante a interrupção da filmagem, o ônibus saiu do plano da câmera e o carro apareceu no lugar dele; a justaposição da imagem do primeiro com

[6] Referência a Ivan Mozzhukhin, famoso ator russo do período czarista.
[7] Realizada pelos irmãos Louis e Auguste Lumière em 28 de dezembro de 1895.

a do segundo criou a impressão de que houve uma transformação (BERNARDET, 1991, p. 13).

As duas primeiras décadas do cinema serviram para a descoberta de uma linguagem própria da narrativa fílmica, e muitos diretores dedicaram seu trabalho para encontrar formas de representar a passagem do tempo que fossem verossímeis e, principalmente, compreensíveis para o público. O cinema, portanto, ainda não via a si mesmo como uma nova arte ou uma nova linguagem (COSTA, 1989, p. 58). Christian Metz ressalta que os pioneiros da "linguagem cinematográfica", como o próprio Méliès e Edwin Porter, se preocupavam muito mais em descobrir formas de contar histórias através das imagens do que em transmitir "mensagens" simbólicas, filosóficas ou humanas por meio de seus filmes (METZ, 2010, p. 115). Assim, nesses primeiros anos do cinema buscou-se descobrir técnicas que fizessem com que a tela narrasse mais do que descrevesse, ou seja, que ajudassem a criar histórias com desenvolvimento temporal, com início, meio e fim.

Nesse cenário, o diretor norte-americano D.W. Griffith (David Wark Griffith) foi um personagem dos mais importantes, pois disseminou diversas convenções narrativas que se tornariam a base da gramática cinematográfica. Uma delas, utilizada com frequência entre 1907 e 1910, foi chamada de *montagem alternada*, que consiste na intercalação de planos filmados em espaços diegéticos diferentes para mostrar que as ações ocorrem numa sucessão temporal (COSTA, 2008, p. 43). Por "espaço diegético" compreende-se o espaço próprio da narrativa; diegese é um conceito da semiótica que envolve toda a estrutura espaço-temporal de uma narrativa, bem como suas regras de legibilidade. Temos a seguir um exemplo de montagem alternada: mostra-se primeiramente um plano de um homem sentado num banco com um buquê de flores na mão, olhando constantemente para o relógio e com expressão de ansiedade; logo depois, um plano de uma mulher correndo pela rua, igualmente ansiosa e olhando para o relógio. Por já estar familiarizado com essa convenção narrativa, o público saberia que as duas ações representam uma "relação temporal de simultaneidade" (AUMONT; MARIE, 2008, p. 18), ainda que apareçam uma depois da outra no filme. Essa forma de montagem evoluiria logo para a *montagem paralela*, que também se utiliza da alternância de planos, porém sem que estes tenham ligação temporal entre si, nem relação de simultaneidade (AUMONT; MARIE, 2008, p. 188).

> O mundo do filme, fraccionado em planos, permite-nos isolar qualquer pormenor. O plano adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contiguidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico. (LOTMAN, 1978, p. 46)

O cinema, portanto, trabalha constantemente a relação entre dois tempos: o tempo da duração da sequência e o tempo diegético. Um filme, como qualquer outra forma de narrativa, pode condensar o tempo diegético de milhões de anos em alguns poucos minutos de duração, como fez Stanley Kubrick em *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: a space odissey*, 1968), na conhecida sequência inicial, em que um osso arremessado por um macaco dá lugar a uma nave espacial[8].

> O tempo do relógio me fornece uma quantidade abstrata e, do mesmo modo, quando no cinema, a duração concreta não está expressa na imagem, só tenho uma idéia intelectual do tempo transcorrido. Na montagem, os fragmentos combinados são capazes de "significar" um espaço, assim como de sugerir, significar um tempo. (XAVIER, 2003, p. 87)

Podemos então considerar que o tempo diegético imita o percurso do tempo histórico na forma de simbologias e representações: através da montagem, "entramos num mundo no qual o tempo e o espaço perdem suas medidas e prescindem de continuidade" (ALENCAR, 2002, p. 13). Por isso, a montagem não só permite que uma narrativa feita de imagens deslocadas no tempo e no espaço seja percebida como uma história contínua como também sugere conexões para além da própria história: "A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos" (XAVIER, 2003, p. 33).

É esse conjunto de recursos e convenções que permite que o cinema seja essencialmente narrativo, pois a narrativa, como lembra Metz, é acima de tudo uma sequência temporal, ou melhor, "um sistema de transformações temporais" (METZ, 2010, p. 32).

> [numa sequência temporal] há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos da vida do protagonista em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem "freqüentativa" no cinema etc.); mais essencialmente, ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço). (METZ, 2010, p. 32)

O conceito de diegese aplicado à ideia de representação do tempo é bastante pertinente para pensarmos nos recursos narrativos de que o cinema dispõe, portanto é importante voltar a

[8] Essa ruptura de tempo que ocorre numa mesma cena ou entre uma cena e outra é chamada de *elipse temporal*.

ele. *Diegese* é um termo que se aproxima de *história*, *narrativa*, mas com alcance mais amplo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 41). Designa não só a história mas também seus circuitos, o universo fictício inerente a ela. No cinema, a diegese representa toda a parte não especificamente fílmica, isto é, tudo o que diz respeito à história e não ao dispositivo físico que lhe dá visibilidade – a diegese é o conteúdo, não a forma; é o fim, não o meio (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 41).

As escolhas de um diretor quanto à forma de representação do tempo são resultado também de uma visão de mundo, de um projeto estético ou, ainda, de um gesto político, como é o caso das diversas teorias da montagem criadas pelas vanguardas russas, como o "cine-olho" de Vertov e a "montagem intelectual" de Eisenstein. A busca por uma linguagem que fosse própria do cinema (ou seja, que não fosse simples adaptação da linguagem teatral ou literária), exposta de forma programática em *Um homem com uma câmera*, acompanhou diversas produções cinematográficas russas nos anos 1920 e também muito do que se produzia de cinema experimental na Europa nesse período.

Depois de duas décadas de descobertas de técnicas e convenções que tornassem mais espetaculares as histórias nos filmes, na década de 1920 a questão do específico fílmico tornou-se uma referência para a teoria do cinema e para muitos diretores interessados em abstrair possibilidades estéticas pouco exploradas até então. Nesse período um incisivo viés de ruptura com o passado por parte de muitos diretores permitiu o surgimento de obras que romperam com a decupagem clássica (divisão do filme em planos que componham um sentido de narrativa) e com os dramas tradicionais. Como ressalta Ismail Xavier, o estudo sobre o específico fílmico exigiu formulações novas, a fim de que a descontinuidade, a poesia, o diálogo com os movimentos artísticos de seu tempo fizessem parte da linguagem cinematográfica (XAVIER, 2003, p. 70). A valorização do caráter simbólico e conotativo da imagem leva à utilização desmedida de recursos técnicos que servem à ampliação das possibilidades perceptivas, como *close-up*, *slow motion*, *fast motion*, sobreposição de planos, os quais, embora já existissem anteriormente, passaram a ser utilizados de forma recorrente no cinema experimental da década de 1920.

Essas formas de manipulação da imagem revelam o mundo em novas escalas, amplificam a percepção do tempo. Em suma, fazem descobrir "a vida secreta que se tece a nossa volta e em nós, ganhando expressão nas formas instáveis, fora da nossa consciência, que agora temos fixadas pela técnica" (XAVIER, 2003, p. 42). Todo esse universo de experimentações e rupturas teóricas e metodológicas no cinema impactou o trabalho de alguns diretores soviéticos. Entre estes, o primeiro a sistematizar questões relativas à montagem no

cinema foi Lev Kulechov, que inicialmente pensou a respeito das relações criadas a partir da justaposição de planos diferentes. Um de seus primeiros experimentos, realizado em 1922, síntese do que seria conhecido como "efeito Kulechov", consistiu na utilização do mesmo plano (do rosto de um ator com expressão "neutra") três vezes, cada uma das quais intercalada por um plano diferente (uma mulher morta num caixão, um prato de comida e uma mulher deitada) – ver figura 9. Kulechov quis mostrar que toda vez que a imagem do ator aparecia sua expressão parecia mudar, embora se tratasse exatamente do mesmo plano. Essa ilusão visual deve-se, para Kulechov, à alternância de planos que simbolizam sentimentos diferentes (pesar, fome e desejo). A partir disso, foram tiradas duas conclusões fundamentais para a prática da montagem e, consequentemente, para a gramática do cinema:

> [...] (1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressam o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto (Kulechov vai nos falar da montagem como elemento chave na "compreensão semântica daquilo que se passa na tela"). (XAVIER, 2003, p. 47)

Figura 9: reprodução do experimento de Kulechov.
Disponível em: http://www.gamasutra.com/view/feature/4412/persuasive_games_the_picnic_.php. Acesso em 7 set. 2010.

Esses estudos pioneiros de Kulechov serão determinantes para o desenvolvimento artístico de Vertov, Eisenstein e Pudovkin, em especial dos dois últimos. Eisenstein realizou diversos filmes de reconstituição histórica, como *A greve* (1924), *Encouraçado Potemkim* (1925), *Outubro* (1927) e, após a década de 1920, *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan, o terrível* (1943), nos quais utilizava o que chamava de "montagem dialética", baseando-se na dialética

hegeliana. A partir das conclusões tiradas dos experimentos de Kulechov, de quem fora aluno e discípulo, Eisenstein aplicou o conceito de que a justaposição de duas imagens cria um novo significado, e que a união de todos os novos significados criados resulta numa "síntese" visual que dá unidade lógica a cada fragmento. É da análise do material formado pela justaposição que se deveria buscar as relações simbólicas que formariam toda a complexa "cadeia de representações" de uma obra, afirma Eisenstein, em texto escrito em 1940 (1990, p. 21).

> A justaposição de dois planos isolados através da sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um mesmo fenômeno, mas apenas aspectos diferentes de um mesmo fenômeno. (EISENSTEIN, 1990, p. 16)

Eisenstein acreditava que cada manipulação dos planos deveria ser precedida de um acompanhamento analítico das relações entre um plano e outro, visando alcançar sempre o efeito de emoção pretendido no espectador. Aquilo que a história narrada pretende expressar, portanto, seria compreendido a partir das associações de imagens. A montagem de Eisenstein tinha justamente o mérito de separar de forma mais nítida a linguagem do cinema da de outras artes (um princípio bastante caro aos vanguardistas e a Vertov em especial), pois fazia com que a compreensão de um filme se desse com base em códigos e convenções exclusivamente cinematográficas. Eisenstein também trabalhava constantemente com imagens que se contrapusessem, elementos antitéticos que gerassem sentimentos conflitantes, de modo que a força expressiva dos filmes estivesse muito mais centrada na tensão gerada pela oposição dos planos do que em cada plano individualmente. Essa qualidade de criar tensões e choques (plásticos e dramáticos) é intrínseca à montagem, mas uma visão analítica de seus processos potencializa esse recurso; a montagem é o meio em que se expõem conflitos, mas também o meio em que eles encontram sua resolução numa unidade narrativa (AMIEL, 2007, p. 55). Eisenstein, em texto de 1929, afirmou que cabe à arte revelar as contradições do mundo e, por meio das contradições despertadas no público, "forjar, emocionalmente, o conceito intelectual justo – formar a visão justa" (EISENSTEIN, 2002, p. 81). Essa qualidade do cinema não escapou à atenção de Jakobson, que em 1933, quando a predominância do cinema sonoro já era notória e fazia com que muitos temessem pelo fim do cinema enquanto arte, destacou a capacidade dos filmes de criar novos sentidos através de associações imediatas de imagens, constituindo-se assim num grande dispositivo de disseminação de valores e ideias.

> Assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos. Desvincula-se da influência das artes precedentes; começa já a influenciá-las. Cria suas normas, suas leis e em seguida, com determinação, as subverte. Torna-se um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa; ultrapassa nesse sentido todas as outras artes. (JAKOBSON, 2007, p. 153)

Pudóvkin também se dedicou a representar ações a partir de códigos associativos. Na sequência final de *A mãe*, de 1926, filme baseado no romance homônimo de Máximo Gorki, quando o militante político perseguido pela polícia czarista foge da prisão e corre por entre blocos de gelo soltos num rio congelado, a montagem alterna planos abertos do rapaz e da polícia atirando nele, e planos fechados dos pedaços de gelo se quebrando e da força da correnteza dificultando a fuga. Essa composição provoca um efeito de tensão e conflito – de um lado, os numerosos policiais czaristas, organizados, armados com metralhadoras e atirando em direção ao fugitivo; de outro, as dificuldades enfrentadas por este, a luta por liberdade. Colocada dessa forma, a sequência valoriza o "heroísmo" do proletariado em oposição à repressão policial e o sentimento de classe. No mesmo ano de 1926, Pudóvkin escreve um elogio ao simbolismo na montagem de Eisenstein tomando como exemplo a já citada sequência final de *A greve*.

> Nas cenas finas de *A Greve*, a repressão dos trabalhadores é pontuada por planos da matança de um boi num matadouro. O roteirista deseja, dessa maneira, dizer: da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente. Este método é especialmente interessante porque, pela montagem, ele introduz um conceito abstrato na consciência do espectador, sem o uso de letreiro. (PUDÓVKIN, 2003, p. 64)

Embebido do mesmo espírito de experimentação e descoberta de novas possibilidades de uso da montagem, Vertov buscou caminhos distintos dos de Eisenstein e Pudóvkin para empreender seu projeto cinematográfico. O novo mundo que se apresentava a ele nos anos 1920, sob a égide de uma cultura proletária, transformava-se rapidamente, o que o impulsionou a captar com sua câmera todo o fulgor e a urgência dessas transformações. Por isso evitou a incursão por temas históricos e adaptações literárias e voltou-se à atualidade, à captação do cotidiano em crônicas visuais de forte caráter experimental. Era a realidade que Vertov buscava representar, mas ela não poderia simplesmente ser registrada e projetada de imediato. Era preciso explicar os mecanismos que constituem o mundo real e o mundo das imagens cinematográficas, mostrar a realidade como uma construção discursiva e ao mesmo tempo exaltá-la em seus múltiplos aspectos. Mesmo no caso de Pudóvkin e Eisenstein, que se voltaram para o universo ficcional, as reconstituições históricas ou literárias em seus filmes

não se limitavam a contar as histórias. Os diretores "vão querer sublinhar as significações históricas dos acontecimentos, tornar patéticos as lutas de classe e os combates, exaltar as forças revolucionárias em movimento" (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 29). É como se as narrativas viessem acompanhadas de "comentários visuais" que reiterassem aspectos históricos (em especial aqueles ligados a questões de classe) dos acontecimentos narrados.

Vertov, por sua vez, rejeitava a encenação como forma legítima de se mostrar a realidade, e isso o colocava, no cenário cinematográfico do período, num lado oposto ao de Eisenstein (que antes de fazer cinema forjara sua concepção de montagem no teatro, junto com Meyerhold – a "montagem de atrações"). Encenar, para Vertov, era uma forma de falsificação que tirava da câmera a prerrogativa de captar "a vida de improviso", as "cine-sensações" do mundo, as manifestações cotidianas de acaso e surpresa. A realidade que ele pretendia mostrar eram os próprios acontecimentos gravados pela câmera, e não "cenas" que saíssem conforme a vontade de um roteirista ou cenógrafo. "Voltado radicalmente para o documentário e incisivo na recusa da ficção cinematográfica, Vertov quer o cinema 'fábrica de fatos', captação e reelaboração industrial dos acontecimentos do mundo" (XAVIER, 2008, p. 177-178).

Nascido em 1896, na Polônia, com o nome Denis Kaufman – *Vertov* é uma palavra ucraniana que significa "roda que gira sem parar" (GRANJA, 1981, p. 30) –, iniciou suas atividades como operador de câmera e documentarista do trem de propaganda Revolução de Outubro, que durante a guerra civil manteve uma equipe de produtores de material de propaganda e de divulgação dos acontecimentos diários do *front*. A partir da captação de imagens externas foram sendo produzidos cinejornais, e com eles Vertov passou a realizar experimentos que lhe permitiram aprofundar-se nas técnicas de captação e edição de imagens. Junto com o operador de câmera Mikhail Kaufman, seu irmão, e a montadora Elizaveta Svilova, sua esposa, funda em 1919 o grupo *kinoks* (redução de *kino-oki*, "cine-olho"), que pretendia pesquisar formas inovadoras de decodificação do mundo através da imagem cinematográfica. No texto *Nós, variação do manifesto*, publicado na revista *Kinophot* em 1922, Vertov descreve algumas diretrizes programáticas dos *kinoks*, sendo a principal delas o rompimento total do cinema com a linguagem literária e teatral: "Nós depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas" (VERTOV, 2003, p. 248).

Em 1922, iniciou-se a produção do *Kino Pravda* ("cinema-verdade"), uma extensão cinematográfica do jornal *Pravda*, recém-criado por Lênin (GRANJA, 1981, p. 18). Nesse

período já se delineavam dois pressupostos que seriam a base da teoria e prática do cinema de Vertov: a câmera é um instrumento muito mais capacitado que o olho humano para captar a realidade e cabe ao operador da câmera e ao montador fazer uso do conhecimento técnico para expressar numa linguagem inovadora essa realidade presente no suporte fílmico. O diretor de um filme seria o responsável por explorar todas as possibilidades expressivas que estão contidas no material bruto filmado; o cine-olho, o conjunto de princípios norteadores do trabalho de todos os envolvidos na produção de filmes.

> A ideia de que a percepção da máquina é mais perfeita é formulada em Vertov de um modo que revela uma nítida influência dos manifestos futuristas italianos. No seu caso, o otimismo industrialista e a estética da máquina estão vinculados a seu engajamento no projeto desenvolvimentista da nova sociedade socialista. O grande abraço da orquestração urbana, da produção industrial, da mecanização do gesto, da transformação da natureza, da superação das alienações alcoólicas e religiosas, da concentração das energias no trabalho coletivo fazem do cine-olho um combatente sistemático na frente da luta ideológica. (XAVIER, 2008, p. 278)

Percebe-se uma evocação ao futuro próprio das vanguardas artísticas russas de seu tempo nos elementos constituintes do estilo de Vertov: a grande quantidade de cortes de modo a compor descontinuidades espaço-temporais; preferência por ângulos improváveis; exaltação de símbolos materiais do progresso, como bondes elétricos e máquinas modernas; a apreensão, na montagem, do ritmo particular da vida urbana moderna; a imensa oferta de estímulos visuais. Mais do que um "movimento" ou uma "escola" de vanguarda, o cine-olho era um instrumento teórico-metodológico que Vertov ajudou a forjar para anunciar suas afinidades e discursos estéticos. Por meio de manifestos publicados em revistas, o diretor intervinha nas grandes polêmicas que envolviam a produção artística soviética, fornecia dados para a compreensão de seus filmes, atacava práticas que julgava contrárias à essência do cinema-verdade (como a dramatização e encenação do mundo, o universo ficcional, as formas tradicionais de narração, a reprodução do ponto de vista do olho humano na captação de imagens, etc.), conclamava os "camaradas" *kinoks* (grupo formado por Vertov, Mikhail Kaufman e Elizaveta Svilova, e que também se denominava "Conselho dos Três") a decretar a morte das expressões artísticas anteriores ao cinema. Num manifesto chamado *Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923*, o grupo pormenoriza sua própria prática artística em tom provocativo:

> Até hoje, nós violentávamos a câmera forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmera estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distanciada da cópia.

> No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio. (VERTOV, 2003, p. 254)

Ao manipular a câmera, portanto, não caberia ao operador dela limitar-se à imitação do olhar humano no enquadramento, na velocidade e no ritmo de captação das imagens, afinal o cinema pode propor novas convenções temporais, nas quais o tempo possa ter durações distintas das percebidas pelo olho humano.

> O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de coercitivo para a câmera, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada. (VERTOV, 2003, p. 254)

Assim, Vertov negava-se a utilizar as convenções consagradas de representação do tempo na captação e projeção das imagens. Até 1929, ano de lançamento de *Um homem com uma câmera*, a cadência-padrão para projeção de imagens era de 16 fotogramas por segundo[9], e a maioria dos operadores de câmera captava as imagens nessa mesma cadência, a não ser quando lançavam mão de recursos como o da "câmera lenta"[10]. Ao propor a experimentação de outros padrões de tempo, reafirmava o desejo de projetar imagens que o olho humano não pudesse ver por si só. A montagem teria a incumbência de possibilitar que essas imagens se fundissem num texto visual, numa narrativa; o ritmo da montagem demarcaria as relações temporais perceptíveis no produto final.

> Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livres dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal. (VERTOV, 2003, p. 257)

[9] A partir de então o padrão passou a ser de 24 por segundo.

[10] Essa expressão, embora usual e legítima, transmite uma ideia falsa do processo de filmagem. Isso porque, para se obter o efeito de movimentos mais lentos na tela, é necessário que a câmera capte as imagens numa cadência maior do que a habitual. Por exemplo, para que numa projeção a 24 fotogramas por minuto o movimento das imagens pareça duas vezes mais lento, é preciso que sejam obtidos 48 fotogramas por minuto durante a filmagem.

É importante ressaltar que montagem para Vertov é muito mais do que a etapa de corte e colagem de fotogramas: "Todo filme do 'Cine-Olho' está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de fabricação" (VERTOV, 2003, p. 263). Com essa postura admiravelmente crítica, racional e consciente do processo cinematográfico, Vertov propõe que o cine-olho seja artífice de uma nova percepção do mundo.

Vertov concebia o filme como o momento em que o cinema proporcionaria uma ruptura completa com a linguagem literária e teatral, como uma espécie de "manual" sobre cinema que mostra aquilo que foi filmado, a forma como foi filmado e quem o filmou, um "ensaio de transposição cinematográfica" (GRANJA, 1981, p. 65). O próprio Vertov disse, em artigo escrito provavelmente nos anos 1940 (o texto só seria publicado em 1958, quatro anos após sua morte, na revista *Iskusstvo Kino*, número 6) da importância de *Um homem com uma câmera* como um instrumento de conhecimento da linguagem cinematográfica, objetivo primeiro do filme:

> Por que motivo não faríamos um filme acerca da cine-linguagem, o primeiro filme sem palavras, um filme internacional que não tivesse necessidade de ser traduzido em qualquer outra língua? [...] Parecia-nos que deste modo matávamos dois coelhos numa cajadada: elevávamos o cine-alfabeto ao nível de uma cine-linguagem internacional e mostrávamos um homem, um homem vulgar, não através de pequenas aparições mas mantendo-o no ecrã durante a duração do filme.
>
> [...]
>
> Se em O homem da câmera de filmar [título do filme em Portugal] não é o fim o que se destaca mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, a missão de apresentar estes meios em lugar de os disseminar como acontece nos outros filmes. Na medida em que um dos fins do filme era tornar conhecida a gramática dos meios cinematográficos, teria sido absurdo esconder essa gramática. (VERTOV, 1981, p. 55-56)

O que *a priori* aproxima parte de sua obra, principalmente *Um homem com uma câmera*, de uma visão moderna de mundo é justamente o fato de o filme reconhecer a si mesmo como um agente de ruptura, o que se configura numa consciência de que o momento histórico de então necessitava de novas formas de medida – e isso significa para Vertov representá-lo com uma nova linguagem. Esse filme representa o gesto simbólico de uma forma de arte que acaba de se descobrir como tal, e que se permite mostrar seus próprios segredos, seu regime de funcionamento. Pela utilização constante da metalinguagem ("um filme dentro do filme"), pela figura onipresente do homem que filma enquanto é filmado, que se arrisca na busca por imagens nunca antes vistas, *Um homem com uma câmera* materializa boa parte dos desejos vanguardistas da década de 1920.

## *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*: O FILME COMO CELEBRAÇÃO DE SI MESMO

Em 1928, ano anterior ao lançamento de *Um homem com uma câmera*, outro homem com uma câmera protagonizava uma obra cinematográfica. O personagem de Buster Keaton na comédia *O homem das novidades* (*The cameraman*, Edward Sedgwick), porém, é uma antítese daquele do filme de Vertov: o ator norte-americano interpreta um fotógrafo profissional que conhece uma secretária do departamento de cinejornais do estúdio MGM em Nova Iorque, por quem logo se apaixona. Para conquistá-la, resolve comprar uma câmera de filmar para tentar uma vaga no estúdio como cinegrafista. Porém, suas primeiras tentativas de captar imagens em movimentos falham, e quando mostra aos produtores, na sala de projeções, o resultado de suas filmagens, o resultado é desastroso: sem conhecimento técnico do manuseio da câmera, girara a maçaneta no sentido anti-horário, e as imagens mostram uma mergulhadora saltando ao contrário na piscina; submetera o negativo a uma dupla exposição, e um transatlântico aparece circulando pela Quinta Avenida, inúmeros carros transitam no mesmo espaço – cenas surreais causadas pela sobreposição de imagens. Ao assistirem à projeção, os executivos do estúdio debocham do cinegrafista e depois o expulsam da sala.

Pelo fato de o personagem de Buster Keaton não dominar a técnica da câmera, os efeitos de suas filmagens não são propositais; são simplesmente erros de manuseio que custaram a verossimilhança das imagens produzidas e prejudicaram o objetivo de captar cenas cotidianas tal como são vistas pelo olho humano. O homem da câmera no filme de Vertov, por outro lado, é um técnico emancipado, livre para manipular a realidade através da filmagem e da montagem. Ele é a própria "câmera-olho", que ao se libertar das limitações do olho humano cria imagens oníricas, descontínuas, fragmentadas, entrecortadas – para Vertov, "cine-verdades" que só a câmera, junto com o conhecimento técnico do operador, permite que sejam visíveis. Em *Um homem com uma câmera* todas aquelas "falhas" de filmagem das quais o personagem de Buster Keaton se envergonha teriam lugar de destaque. A própria sequência da nadadora mergulhando ao contrário nos remete a uma quase idêntica de *Câmera Olho* (figuras 10 e 11) – muito provavelmente Edward Sedgwick assistiu a esse filme de Vertov.

Figuras 10 e 11: À esquerda, imagem de *Câmera Olho*; à direita, de *O homem das novidades*. Ambas as sequências mostram uma nadadora mergulhando ao contrário.

Para o sistema de estúdios norte-americano dos anos 1920 essas imagens em movimento contrário não serviam, eram esquizofrênicas, absurdas, não cabiam nas narrativas clássicas de Hollywood. Já para o cinema russo do mesmo período, elas anunciavam o surgimento de um novo cinema, experimental, vanguardista e verdadeiramente moderno.

> O cineasta é aquele que aprende a ver, depressa e com exatidão; ora, para isso, não é necessário ver com seu olho, mas com sua câmera; é preciso confiar nesse super-olho e torná-lo autônomo: liberado do tempo e do espaço, o "cine-olho" vai nos oferecer sua percepção radicalmente nova, ao passo que a submissão a nossos órgãos naturais (e à nossa psicologia nativa) entrava o homem em seu vir-a-ser-máquina, em seu vir-a-ser-elétrico. O olho, armado de sua parte sobre-humana – a câmera – e de sua parte humana – a consciência, o cérebro, a montagem –, tem uma tarefa, a de produzir a organização dos cinefatos (isto é, afinal de contas, simplesmente os fatos) em "cinecoisas". (AUMONT, 2007, p. 74)

A montagem final de *Um homem com uma câmera* tem cerca de 70 minutos de duração e pode ser dividida em cinco blocos temáticos, embora seja possível propor outras formas de divisão devido ao alto nível de fragmentação narrativa. Utilizaremos aqui essa divisão em cinco para poder sintetizar melhor os principais temas e aspectos formais da obra.

A primeira parte, que serve como uma introdução ao filme, é essencialmente autorreferente e metalinguística. Após alguns segundos de fundo preto surge na tela um texto que apresenta a obra em seus aspectos programáticos. O que virá a seguir é uma experiência cinematográfica, um filme não propriamente narrativo, mas composto de imagens-síntese do cotidiano de uma cidade (Odessa, na Ucrânia, então república integrante da URSS) e do esforço do cinegrafista em captá-lo em todas as suas facetas. Assim, o texto de apresentação tem a intenção de deixar mais claras algumas intenções dos realizadores do filme, já que sua linguagem experimental, diferente de quase tudo que se produzia na época, poderia deixar

confusa uma parte dos espectadores (lembramos que em 1929 o caráter "pedagógico" dos filmes deveria estar presente, e a censura oficial vetava obras que carregassem maior carga de ambiguidade ou que provocassem incompreensão).

> Este filme apresenta um experimento em comunicação cinemática de eventos visíveis. Um filme sem a ajuda de intertítulos, sem a ajuda de cenário, sem a ajuda de teatro (um filme sem cenários, atores, etc.). Este trabalho experimental busca a criação de uma linguagem verdadeira e absolutamente internacional para o cinema baseada na sua total separação da linguagem do teatro e da literatura. (Texto introdutório de *Um homem com uma câmera*. Tradução livre de nossa autoria.)

As primeiras imagens do filme mostram uma trucagem com imagens da câmera e de Mikhail Kaufman, o "homem com a câmera", único personagem onipresente do filme. Alternam-se rápidos planos da cidade (o céu, o alto dos prédios, etc.), e Kaufman entra com a câmera no teatro em que o filme será exibido. Toda a sequência seguinte detalha os diversos aspectos visuais do teatro antes do início do espetáculo: as cadeiras vazias, os objetos a serem utilizados na projeção (projetores, rolos de filme), etc. O público entra enquanto as cadeiras se ajustam para as pessoas sentarem. As luzes se apagam e a orquestra começa a tocar. Temos nesse momento o início do filme dentro do filme, que representa a passagem para a segunda parte.

Nesse momento a cidade começa a despertar. Objetos e lugares são apresentados (cartaz de propaganda, lixeira, uma estação de ônibus, uma maternidade, um armazém de bebidas, uma rua com uma faixa em que se lê: "Maxim Gorky", um sindicato de jornais, entre outros). A ausência da multidão nas ruas indica que a jornada ainda não começou para grande parte dos moradores, com exceção do homem com a câmera. Outros objetos que simbolizam a modernização revolucionária aparecem na tela: aparelho telefônico, transmissores de energia elétrica, automóveis. Todas essas imagens são fragmentárias, aparentemente sem contiguidade espaço-temporal, e cada plano dura em média entre quatro e cinco segundos.

Mikhail Kaufman coloca a câmera num trilho pouco antes de um trem passar por cima dela. A velocidade dos planos aumenta vertiginosamente. Uma mulher que dormia dentro de casa acorda, se veste e lava o rosto. Um homem que deitava na rua também acorda, e a câmera mostra suas reações ao perceber que está sendo filmado: ele sorri antes de tossir e virar-se de lado. Uma mulher faz faxina nas ruas, enquanto outra limpa janelas numa casa. Nesse instante a primeira relação direta entre o ato de olhar e aquilo que se olha é expressa através da montagem: depois de lavar o rosto, com uma toalha em mãos, a mulher que acabou de acordar pisca de forma intensa várias vezes em direção à câmera. A montagem intercala

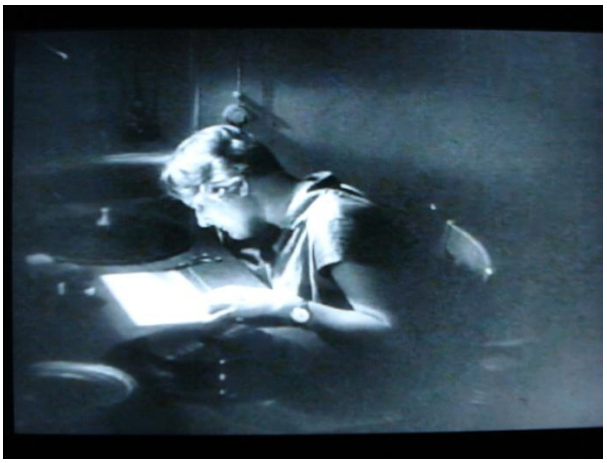
seu rosto piscando e uma janela cuja cortina abre e fecha rapidamente, simbolizando o fluxo de entrada de luz de um piscar de olhos. Logo depois, a lente da câmera também fecha e abre. A referência ao "cine-olho" é clara, e outras aparecerão ao longo do filme.

Sucedem-se planos mais abertos do cotidiano urbano em movimento: ônibus, aviões, bondes. Uma mulher deitada num banco tem a primeira reação negativa frente às câmeras: ao descobrir que está sendo filmada, levanta e sai com expressão raivosa. A cidade começa a ficar agitada, as pessoas na rua disputam espaço com os bondes, trabalhadores começam o labor em ritmo frenético, enquanto Kaufman se arrisca para captar imagens do alto de prédios. Uma multidão de anônimos é mostrada repetidamente, num ritmo que não sugere qualquer forma de ócio. Um cartaz anuncia uma excursão "do Navio Lênin de Odessa para Ialta", também uma cidade ucraniana.

Após outra sequência de trens e bondes, Kaufman aparece filmando da parte de fora de um trem, apoiando-se neste com a mão esquerda e captando as imagens através da manivela com a mão direita. Depois da sequência com os modernos meios de transporte, o filme mostra resquícios culturais de uma cidade anterior ao desenvolvimento, representada por charretes ao lado de automóveis. Kaufman filma do carro pessoas na charrete, que sorriem um pouco constrangidas. É nesse momento que passamos à segunda sequência analítica sobre o ato de produzir um filme. As imagens da charrete são paralisadas e mostradas como fotogramas por alguns segundos. A imagem de uma senhora e a de uma garotinha aparecem ora como fotogramas estáticos ora como imagens em movimento. Paralelamente, Elizaveta Svilova, a montadora, que ao lado de Kaufman é a única "personagem" não anônima do filme, é mostrada cortando e colando fotogramas, como uma operária da construção fílmica.

Nesse momento o ideário bolchevique fica latente, pois esse trabalho de montagem é mostrado como resultado de uma operação crítica. Aqui se afirma que a montagem cinematográfica não é alienada nem alienante; ela é (ou deveria ser, na perspectiva colocada por Vertov e pelos demais vanguardistas do cinema soviético) fruto de uma consciência crítica sobre o valor e o poder das imagens para a afirmação de valores e significações. Ao fazer uso de metalinguagem para descrever o ofício cinematográfico, Vertov desvenda os "segredos" da produção cinematográfica e deixa claro que um filme é antes de tudo manipulação, construção de mundo, exatamente como toda forma de trabalho. Nesse sentido, ainda que Vertov venha a falar de "cine-verdade", deixa claro que é uma verdade intermediada, construída; simbolicamente, o cinema utiliza a montagem para desmontar e remontar o mundo que conhecíamos anteriormente. Assim, torna-se claro o sentido construtivista que atravessa o discurso cinematográfico de *Um homem com uma câmera*. Em

oposição às dramatizações que buscam esconder os processos que as constituem para transmitir uma ideia de "naturalidade" e "realismo", o construtivismo, como afirma Leandro Saraiva, pretende "refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana" e por isso expõe de forma clara o modo como as coisas são produzidas (SARAIVA, 2008, p. 115).



Figuras 12 e 13: plano-detalhe de fotogramas sendo cortados e Elizaveta Svilova em trabalho de montagem.

A terceira parte de *Um homem com uma câmera* pode ser vista como um elogio ao trabalho e um retrato das relações sociais num ambiente revolucionário. As sequências mostram uma série de trabalhadores exercendo seus ofícios sem descanso. Telefonistas, guardas de trânsito, oficiais de cartório aparecem como agentes mantenedores de uma perfeita ordem coletiva. Dentro de um cartório, um casal assina a certidão de casamento e sai feliz do lugar. Logo após, outro casal assina a certidão de divórcio, e a mulher o faz escondendo o

rosto para a câmera com uma bolsa. Também aqui algo é "construído" e "desconstruído", reunindo-se o fato e o seu contrário. Em seguida vemos uma cerimônia fúnebre acompanhada por um grande grupo de pessoas, sequência intercalada por outra em que uma mulher dá à luz um bebê. Assim, nesses trechos Vertov simboliza o negativo de cada situação ou acontecimento (a vida e a morte, o início e o fim de uma relação amorosa, etc.). Nesse momento do filme, são representados dramas da vida privada, a multidão anônima das sequências anteriores dá espaço a indivíduos com histórias particulares, ainda que mostradas de forma fragmentada.

Nas duas últimas partes, os espaços de trabalho dão lugar aos territórios de lazer e cultura. Depois de uma nova sequência de agitação urbana, as máquinas param, as pessoas se limpam depois de um dia de trabalho, e a praia fica lotada de visitantes. O labor dá lugar ao o ócio, bem como à prática de esportes como natação, arremesso de peso, salto em altura, salto com vara, vôlei, corrida com barreiras, equitação. Os corpos são mostrados no que expressam de força, destreza e equilíbrio. Ressalta-se o culto ao corpo saudável, mas também às atividades culturais e de lazer. São mostrados em sequência um "teatro do proletariado" e uma casa de cerveja. Através de um truque de montagem, o operador de câmera surge dentro de uma caneca de cerveja. Homens e mulheres bebem, fumam e conversam. A câmera começa a tremer, a fim de mimetizar o olhar de uma pessoa embriagada. Quando uma foto de Lênin na fachada de uma repartição é focada em detalhe, a propaganda da revolução é afirmada de forma mais clara. Seguem imagens de um clube de trabalhadores batizado com o nome do líder revolucionário. Pessoas jogam xadrez, leem jornais; uma mulher pratica tiro ao alvo. A câmera mostra em detalhe objetos que evocam uma iconografia revolucionária, em especial alguns cartazes de propaganda e um busto de Karl Marx.

O filme dentro do filme vai chegando ao fim com imagens de aviões e com a repetição de algumas sequências anteriormente mostradas. A projeção "encenada" chega ao fim, e o filme acaba com uma lente de câmera fechando enquanto o olho humano inserido nela segue aberto. A obra se encerra assim com uma espécie de imagem-síntese do cine-olho, uma "vinheta" que adquire o valor simbólico de uma mensagem cifrada. O filme deixa então a impressão de que vimos demais, ao mesmo tempo que muitas das imagens carecem de algo que as completasse, pois algumas cenas parecem desejar escapar do espaço diegético, como sugere Jean-Louis Comolli.

> *Fábrica do mundo como olhar*. Exaltação, controle, utopia, desejo. Um cuidado obsedante pelo corte não deixa que os gestos ou os movimentos vão até o seu final. Corte, isto é, brecha, isto é, alguma coisa do plano que escapa. Luta de um lado, fuga do outro. A espécie de insistência raivosa, investida para recompor essa matéria

> ou essa força do plano pela precipitação ou pela repetição da montagem, não teria nenhum sentido se nela não houvesse o desejo ainda mais forte de correr o risco de deixar que essa vida da cena escape pelas brechas do plano (COMOLLI, 2007, p. 253).

O "cuidado obsedante pelo corte" e "o risco de deixar que essa vida escape pelas brechas do plano" de que fala Comolli são conceitos que podemos relacionar diretamente com a necessidade de Vertov de não banalizar a força intrínseca da imagem cinematográfica, evitando clichês visuais e soluções narrativas convencionais. Com isso, o risco da incompreensão e da ambiguidade existe, assim como o da incompletude da imagem, provocado pelo fato de os planos de um filme serem sempre um fragmento, um olhar parcial, uma cena incompleta. Vertov, porém, busca ampliar a percepção mostrando-nos um número bem expressivo de imagens, não raro colocadas num mesmo quadro: "A câmera nunca é transparente, nunca imaterial; ela é máquina densa; ela materializa corpo e simboliza olhar, ou seja, ela é, antes de tudo, relação (o olhar é relação, ida e volta)" (COMOLLI, 2007, p. 246).

Embora, como se disse aqui anteriormente, Vertov se coloque contra a encenação no cinema, algumas passagens de *Um homem com uma câmera* põem esse princípio em questionamento. Uma delas, referida anteriormente, mostra uma mulher dentro de um cartório civil expressando grande alegria por estar assinando o atestado de seu casamento; pouco depois, outra mulher, no mesmo lugar, assina seu divórcio e, ao perceber que está sendo filmada, esconde o rosto, envergonhada. Em outras partes do filme vemos pessoas reagindo à presença da câmera, ora com espanto, ora com admiração e surpresa. O que fazem essas pessoas que modificam a expressão e os gestos pela simples aparição da câmera? Elas "encenam", reagem ao estímulo expressivo da filmagem, escondem-se ou se mostram em demasia. Podemos afirmar, portanto, que elas fazem as vezes de um ator cuja plateia é o "olhar" íntimo ou intimidador da objetiva da câmera. Nesse sentido, o filme de Vertov recoloca a questão da encenação de outra forma. Essa forma de encenar não é condenada por ele devido ao fato de ser "espontânea", "não teatral", e de fazer parte de um "improviso", de uma reação imediata à presença da câmera.

O cinema é uma forma de arte diretamente originária da modernidade, do desenvolvimento tecnológico, e em seus primeiros anos os ícones dos cenários urbanos modernos eram constantemente desejados pelo olhar dos operadores de câmera. Numa cena de *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), Jean-Luc Godard faz o personagem de Jean-Pierre Léaud dizer que Louis Lumière era "o último dos impressionistas", pois se limitava a "documentar o real" seguindo um paradigma pictórico, enquanto Méliès, aberto ao imaginário, foi um

verdadeiro realizador de cinema, pois filmara uma "viagem" à Lua, pondo o cinema a serviço dos desejos de seu tempo ao expressar a ambição de conhecer o que existe fora da Terra. De fato, alguns dos primeiros filmes dos irmãos Lumière retratavam cenas do cotidiano urbano, trens, fábricas, bondes, arranha-céus. E na década de 1920, foi produzido um grande número de filmes que retrataram o universo urbano das grandes cidades em montagens inovadoras. Algumas dessas obras apresentam semelhanças com as de Vertov, em especial no que se refere à montagem e aos pontos de vista da câmera.

*A propósito de Nice* (Jean Vigo, 1930) e *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) são obras que dialogam intimamente com as de Vertov e que também hiperbolizam a modernidade urbana lançando mão de inúmeros recursos de composição visual. O primeiro filme, curta-metragem de cerca de 20 minutos, mostra cenas da cidade de Nice antes, durante e depois de um desfile de carnaval. A afinidade desse filme com os conceitos dos *kinoks* é acentuada pelo fato de Boris Kaufman, irmão de Mikhail e Vertov, ter trabalhado como diretor de fotografia no filme. Os ângulos de câmera inusitados, a divisão da tela em imagens espelhadas, inversões de plano, todos esses elementos estão presentes no filme de Vigo tanto quanto em *Um homem com uma câmera* e *Sinfonia de uma metrópole* – este último uma ode lírica ao movimento e ao deslocamento contínuo, à economia de gestos e corpos na cidade, ao fluxo intermitente de máquinas e pessoas em ritmos irregulares, caóticos e circunscritos aos espaços de sociabilidade urbana. "Essa cumplicidade escritural entre cidade e filme produz, no final dos anos de 1920, uma explosão de cantos de amor à cidade filmada", diz Comolli (2007, p. 183), referindo-se a esses documentários urbanos de vanguarda, "nos quais a cinematografia se ampara na cinemática urbana, a exalta, intensifica, exacerba" (COMOLLI, 2007, p. 183). A descoberta de uma linguagem cinematográfica que pudesse representar toda a amplitude de estímulos que as grandes cidades oferecem e ressaltar a velocidade de sua transformação permitiu a esses diretores manter uma visão entusiasmada da modernidade, que potencializa igual entusiasmo pelo futuro, pela transformação: "A agitação urbana torna-se a figura privilegiada da emoção cinematográfica" (COMOLLI, 2007, p. 183).

A seguir, vemos um plano de *A propósito de Nice* (figura 14) e outro de *Um homem com uma câmera* (figura 15), nos quais o espaço diegético é dividido em dois. A fusão de imagens em angulações não complementares é um dos recursos que Vertov utilizou para romper com o naturalismo do olhar "domesticado" que o cinema e a fotografia tradicionais sugeriam. Trata-se de escolher novos pontos de vista para a experiência do olhar. No filme de Jean Vigo também predominam ângulos não convencionais de prédios (figura 16), que, como

vimos anteriormente, eram recorrentes nas fotografias de Rodchenko e também nos filmes de Vertov. O que diferencia substancialmente Vertov de diretores como Vigo é o desmascaramento dos processos de montagem, como um mágico que revele seus truques após o espetáculo.

Figura 14: plano de *Um homem com uma câmera*.

Figura 15: plano de *Um homem com uma câmera* (disponível em http://www.cineclube.ufsc.br/backup/public_html/images/homemcamera.jpg. Acesso em 10 fev. 2010).

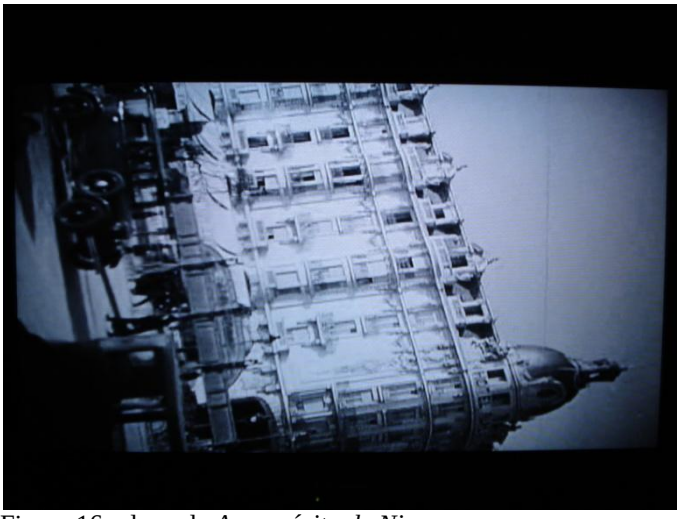


Figura 16: plano de *A propósito de Nice*.

Esses elementos expressos por esses filmes, que retratam a modernidade urbana de modo a propor uma amplitude de percepções visuais, fizeram dos anos 1920 um período privilegiado de renovação da linguagem cinematográfica, o que ajudou a elevar o cinema – que até o início dos anos 1910 não gozava do mesmo *status* de outras formas de arte, como a música, o teatro e a pintura, muitas vezes sendo considerado mera diversão barata – à condição de expressão artística tão importante quanto as citadas anteriormente, e mais: consolidava-se como a arte do futuro, aquela que melhor espelharia as demandas e os anseios dos tempos modernos. Essas obras vanguardistas oferecem um grande repertório de referências simbólicas ao próprio cinema. Na primeira sequência do "terceiro ato" de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, vemos o movimento de um trem saindo de um túnel, e o reflexo da luz forma a imagem de uma câmera com tripé (figura 17). A reiterada utilização de metalinguagem nesses filmes (explorada em sua máxima potência em *Um homem com uma câmera*, como dissemos anteriormente) representa um amadurecimento crítico do cinema; descobriu-se que o filme pôde ser ele próprio suporte de reflexão sobre a criação cinematográfica.

Figura 17: plano de *Berlim, sinfonia de uma metrópole*.

Figura 18: Em *A propósito de Nice* também há um homem com uma câmera.

Figura 19: plano de *Um homem com uma câmera*.

As considerações aqui realizadas em relação à modernidade se justificam pela forma como, neste trabalho, é compreendida a leitura do tempo em Vertov: podemos pensar sobre o "olhar para a frente" representado no filme *Um homem com uma câmera* (a aceleração das imagens, o movimento incessante das pessoas e da própria cidade, a apresentação constante de ícones de desenvolvimento e progresso, como bondes elétricos e salas de cinema) como uma integração entre um projeto político (a revolução) e estético (o cine-olho), ambos anunciando um futuro de progresso, alicerçado pelo socialismo, e de consolidação de uma nova maneira de fazer cinema, que deveria permitir que enxerguemos o que o mundo nos dá a ver e que permanece oculto pela limitação do olho humano.

A práxis cinematográfica do "cine-olho" nega-se a apenas contemplar essas transformações culturais, buscando ser ela mesma instrumento de decifração e transformação da realidade que se apresenta aos olhos. Nesse ponto, Vertov também propõe uma reescritura do mundo, sob a égide da revolução, do desenvolvimento da técnica cinematográfica como forma de descoberta de um mundo novo, cujo esplendor estético pode ser apreendido e potencializado com ajuda da câmera e da montagem fílmica. Vertov quer mostrar que não basta a um filme mostrar experiências; é preciso também criá-las. Assim, *Um homem com uma câmera* pode ser considerado um filme essencialmente moderno, pois, como afirma Jacques Aumont, "uma obra moderna é sempre também uma declaração a propósito da arte" (AUMONT, 2004, p. 42).

*Um homem com uma câmera* se constitui como uma obra aberta, multidimensional, ampla de significados e possibilidades de interpretação – muito mais do que desejavam os adeptos do realismo socialista no final da década de 1920, o que faz desse filme uma das últimas expressões cinematográficas da vanguarda russa. Eis o componente irônico dessa virada: uma das obras mais inovadoras e incandescentes produzidas nos primeiros 15 anos da revolução russa situa-se temporalmente num período de agonia da arte de vanguarda, tolhida pelo centralismo conservador e pela perseguição política, que levaria Trotski a fazer, em 1930[11] (portanto três anos depois de ter sido expulso do Partido Bolchevique por Stálin), fortes críticas ao direcionamento cultural das lideranças soviéticas: "Os melhores representantes da juventude proletária, cuja vocação é preparar as bases da nova literatura e da nova cultura, caíram sob as ordens de pessoas que converteram em critério de realidade sua própria falta de cultura" (TROTSKI, 2007, p. 205).

[11] Intitulado *O suicídio de Maiakóvski*, esse artigo foi escrito pouco depois da morte do poeta.

Em 1934, o filme *Três canções para Lênin*[12] (*Tri pesni o Lenine*, 1934) mostra significativas mudanças em relação a *Um homem com uma câmera*. Se Vertov em 1929 anunciava um filme "sem a ajuda de intertítulos", como se as imagens dispensassem qualquer apoio de palavras, a obra que lembra os 10 anos da morte de Lênin utiliza esse recurso constantemente. A aceitação, por parte de Vertov, da proposta "pedagógica" de comunicar a mensagem oficial, de fechar a obra em si mesma sem deixar qualquer margem para dúvida, contradição ou interpretação ambígua, mostra a adesão fiel do cineasta ao partido e às diretrizes do realismo socialista e faz de *Três canções para Lênin* uma peça representativa do momento em que ele interrompe sua total dedicação à descoberta de novas formas e linguagens. Vê-se no filme uma grande mudança na perspectiva temporal adotada na narrativa: em vez de uma crônica sobre o presente colocando o futuro em marcha, uma retrospectiva biográfica laudatória, que aborda a morte, as lições do passado como "exemplo" para o futuro.

A ascensão do realismo socialista ao patamar de doutrina oficial da era Stálin, com o consequente apagamento de tudo que negasse seus dogmas, já era sentida em 1929, mas *Um homem com uma câmera*, praticamente o canto do cisne da vanguarda cinematográfica no país, elevou-a a um altíssimo grau de ousadia e criatividade. Em contraposição ao momento de recrudescimento do totalitarismo e gradual extinção de liberdades artísticas, esse filme cultua o experimentalismo ilimitado, a novidade, e se apropria do presente mais imediato para cantar antecipadamente as glórias improváveis do futuro, quase sem olhar para trás.

[12] Também conhecido no Brasil pelo título *Réquiem para Lênin*.

# CAPÍTULO 2

## FUTURO INTERDITADO: WIM WENDERS, O CINEMA E O PRESENTE NOSTÁLGICO

> "Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*... Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia de presentes."
>
> GILLES DELEUZE
> *A imagem-tempo*

O século XX viu o nascimento e a morte de muitas das ilusões e promessas da modernidade. Quanto mais ele se aproximava de seu final, mais distantes pareciam as alvíssaras do progresso. Boa parte das narrativas pós-modernas e dos relatos históricos sobre as condições sociais, econômicas e estéticas no final do século passado apontam para a ocorrência de uma série de crises históricas concomitantes: crise político-econômica, com o desmantelamento do bloco socialista, a recessão econômica da "década perdida", especialmente no então chamado Terceiro Mundo, e a configuração de uma "nova ordem mundial"; crise do nacionalismo e das identidades nacionais, com o aprofundamento dos processos de mundialização e intercâmbio cultural entre as nações; "crise da ordem do tempo", que, como vimos, Hartog relaciona à emergência de um novo regime de historicidade, "presentista"; e, finalmente, crise da percepção, com a superabundância de imagens produzidas pela tecnologia – com a maior abrangência da informatização, por exemplo. Interessam-nos em especial as duas últimas, pois tempo e imagem são elementos primordiais para propor diálogos e aproximações entre narrativas históricas e cinematográficas.

O pós-modernismo, campo estético-cultural originado pelas condições da pós-modernidade, representa uma vertiginosa mudança nas sensibilidades, na forma como os

códigos culturais são transmitidos e apreendidos, na forma de assimilação das produções artísticas. Para David Harvey, o que há de mais marcante no pós-modernismo é "sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade" (HARVEY, 2010, p. 49). Harvey se refere à modernidade descrita por Baudelaire, a qual, em suas manifestações artísticas, trazia consigo a convivência harmoniosa entre o transitório, o efêmero e o contingente de um lado, e o eterno e o imutável de outro (BAUDELAIRE, 1997, p. 26). Mas a eternidade e a imutabilidade não estão no horizonte do pós-modernismo. Segundo Harvey, o que representa uma diferença drástica do pós-modernismo em relação ao modernismo é o fato de aquele não tentar transcender essa condição de completa subordinação ao efêmero, nem opor-se a ele e nem sequer identificar seus possíveis elementos "eternos e imutáveis": "O pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse (HARVEY, 1997, p. 49).

Harvey analisa esse estado de coisas como consequência imediata da "compressão espaço-temporal" própria do pós-modernismo. Num mundo em que a rápida velocidade dos meios de transporte e comunicação possibilita um "achatamento" das distâncias, também o tempo passa a ser medido a partir de novos parâmetros: em vez de lugares de permanência, locais de passagem; no lugar dos fluxos mais ou menos controlados, o trânsito contínuo e desmedido. Assim, "a redução do espaço a uma categoria contingente está implícita na própria noção de progresso", pois este, em seu estágio avançado, permite "a conquista do espaço, a derrubada de todas as barreiras espaciais", bem como a "aniquilação do espaço através do tempo" (HARVEY, 2010, p. 190). Como mencionado anteriormente, o processo de compressão do espaço-tempo já vinha sendo vivenciado desde o início da industrialização e concomitante modernização da sociedade. Ele tem sido acentuado ao longo das décadas, e as sensibilidades que suscita são também alteradas em razão de outros processos históricos a ele interligados, os quais modificaram a perspectiva otimista presente no início do século XX.

Alguns desses elementos são identificáveis no universo ficcional do cinema da década de 1980. Em *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), a compressão espaço-temporal está no cerne do conflito do enredo, que se passa em Los Angeles (EUA) no ano de 2019. Na história, uma empresa de tecnologia chamada Tyrell Corporation explora colônias em outros planetas e desenvolve androides (os replicantes) geneticamente semelhantes aos humanos para trabalhar como escravos nelas. Fisicamente mais fortes que os humanos e bastante instáveis emocionalmente, os Replicantes mais desenvolvidos (modelo Nexus-6) se insurgem contra seus dominadores numa das colônias espaciais e, após isso, a Tyrell decreta a

ilegalidade deles na Terra, e é criado um grupo de caçadores (Blade Runners) com aparato policial para matá-los. O motivo principal da revolta dos replicantes é o seu pouco tempo de existência – eles são programados para viver apenas quatro anos. Quando um replicante Nexus-6 procura um dos cientistas que o criaram para exigir-lhe mais tempo de vida, escuta deste que não há qualquer possibilidade de mudar sua condição, já que seu código genético foi programado para sofrer uma mutação e desenvolver um vírus letal. Ao ouvir a explicação, o replicante mata o cientista rapidamente. O descontrole emocional e a agressividade dos Nexus-6 frente à sua inexorável efemeridade podem ser compreendidos como alegorias do mal-estar que deriva da compressão do tempo e do espaço.

Também está presente no enredo de *Blade Runner* uma visão a respeito dos cenários urbanos muito mais próxima da enunciação do caos do que da exaltação de seus símbolos de modernidade. A paisagem decadente de uma Los Angeles suja, caótica, violenta e envolta numa camada permanente de escuridão e chuva atravessa algumas sequências, enquanto que a imagem do logotipo da Coca-Cola numa enorme tela digital, além de fazer parte das ações de *merchandising* do filme, transmite a ideia de que os signos mais sólidos da publicidade sobreviverão às constantes modificações no repertório visual de uma cidade, próprias da urbanidade pós-moderna. Irônica mensagem, já que supõe que um dos grandes símbolos do capitalismo global permanecerá por muitos anos inalterado, a despeito da velocidade com que imagens são sobrepostas umas às outras no cotidiano.

Em *Koyaanisqatsi* (1982), documentário dirigido por Godfrey Reggio e produzido por Francis Ford Coppola, tempo e espaço são representados entre a regularidade rítmica e as pulsações caóticas, entre a aceleração e a paralisação, de modo a compor um discurso sobre as transformações do mundo que supostamente legaram "uma vida fora de equilíbrio", como diz o subtítulo do filme. Da mesma forma que *Um homem com uma câmera*, *Koyaanisqatsi* utiliza recursos de montagem para indicar uma leitura de tempo (na forma de aceleração, condensação e defasagem), mas, diferentemente do filme de Vertov, não exalta o surgimento de um "novo tempo", de um "novo homem" ou de um novo regime político; ao contrário disso, chama atenção para um desequilíbrio profundo entre o progresso e o ser humano, correlacionando em alguns momentos desenvolvimento técnico e barbárie, como na sequência em *slow motion* da explosão de um foguete.

Esses dois exemplos anteriores mostram projeções imaginárias sobre o futuro que colocam a humanidade como responsável pela catástrofe, na condição de financiadora de um projeto de desenvolvimento que teria causado a barbárie. As desilusões utópicas, o temor em relação ao futuro aparecem assim conformados a uma crise histórica que permitiu uma ruptura

em relação a noções caras à modernidade e ao humanismo, como a de que o desenvolvimento da capacidade humana de conhecer o mundo produziria a ordem social e garantiria um futuro mais próspero. A tecnologia, as máquinas, as descobertas científicas, antes exaltadas como artífices de transformações fundamentais da modernidade, agora são mostradas como agentes causadores de parte dos males do mundo.

Na esteira do conjunto de crises do final do século passado, anteriormente assinaladas, François Hartog destaca uma crise da ordem do tempo que, de acordo com sua interpretação, fez com que o presente passasse a ser a dimensão temporal dominante na história, o que representa um rompimento com o regime de historicidade moderno, em que a história é escrita de forma teleológica e a partir do ponto de vista do futuro. No atual regime presentista, nessa interpretação de Hartog, "o ponto de vista é explícita e unicamente o do presente" (HARTOG, 1996, s/p.) e as coisas tornam-se rapidamente obsoletas pelo desenvolvimento técnico, pela velocidade das mídias e pela lógica de funcionamento da sociedade de consumo. Assim, o presente permanece contínuo, "onipresente".

> Ao mesmo tempo este presente hipertrofiado rapidamente se tornou desconfortável em si mesmo. Ficou muito ansioso por ver-se como já passado, como história. Considere-se, por exemplo, o modo pelo qual a mídia tem que produzir quase diariamente eventos "históricos". Mas, em termos mais amplos, o presente, mesmo no processo de realizar-se, gostaria de ver-se já ou de uma vez como, por assim dizer, com o olho da história: como um presente, que ainda não aconteceu completamente e já passou. Como um presente que seria para si mesmo seu próprio passado. (HARTOG, 1996, s/p.)

O presentismo do final do século XX, em vez de acelerar a chegada do porvir, de antecipar o futuro, prolonga o presente de forma contínua. Dessa forma, são comuns defasagens e anacronismos, bem como um sentimento de mal-estar, ansiedade e nostalgia que esse "presente hipertrofiado" provoca ao causar a impressão de atropelar o passado por uma urgência da passagem do tempo. Como resultado disso, a obsessão pela memória e pela monumentalização do passado, e a preocupação constante com a preservação de patrimônios culturais, a qual passou a ser vista como ação fundamental para contrabalancear esse "ataque" do presente ao passado, na dimensão que Hartog nos coloca.

> Nós interrogamos, aqui, o nosso contemporâneo a partir destas duas palavras mestras que são a *memória* e o *patrimônio*. Muito solicitadas, abundantemente comentadas e declinadas de múltiplas formas, estas palavras-chave não serão desdobradas, aqui, por elas mesmas, mas tratadas unicamente como indícios, sintomas também de nossa relação com o tempo – formas diversas de traduzir, refratar, seguir, contrariar a ordem do tempo: como testemunham as incertezas ou uma "crise" da ordem presente do tempo. Uma questão nos acompanhará: um novo regime de historicidade, centrado sobre o presente, estaria se formulando? (HARTOG, 2006, p. 265)

Memória, patrimônio e comemoração formam, segundo Hartog, o tríptico do regime presentista, engendrando posteriormente um quarto elemento: a identidade ("provavelmente a palavra-chave dos anos oitenta", completa). A esses elementos podemos acrescentar outros: nostalgia, exílio, deslocamento; condições próprias de quem habita esse presente hipertrofiado, "que tem a pretensão de ser seu próprio horizonte" (HARTOG, 1996, s/p.). Nem o passado a indicar os caminhos para apreender as contingências do presente, nem o futuro a anunciar uma esperança, ou pelo menos uma meta a ser alcançada; a perspectiva presentista – que "gostaria de ser seu próprio ponto de vista sobre si mesmo" (HARTOG, 1997, p. 15) – favorece um olhar nostálgico/melancólico para o passado e uma expectativa de desesperança em relação ao futuro, e o passado é incessantemente convocado a explicar a contemporaneidade, como se ajudasse a resolver as crises próprias do tempo presente.

A obsessão pela memória, por exemplo, poderia ser vista como uma reação à amnésia causada pelo excesso de signos, imagens, informações para se guardar? Beatriz Sarlo diria que sim: "há coincidências entre a aceleração do tempo e a vocação memorialista. A aceleração produz, exatamente, um vazio de passado que as operações da memória tentam compensar" (SARLO, 2005, p. 96). Assim, por força da aceleração temporal, o presente se transforma rapidamente em passado – consequentemente, em algo que pode ser descartado, esquecido, deixado para trás, a fim de dar lugar às novas atualizações do presente. O patrimônio, portanto, é aquilo que se deseja poupar da ação destruidora do tempo, que se tenta proteger do descarte iminente por ser reconhecido como "lugar de memória"[13]. Néstor García Canclini adota também essa perspectiva ao tratar a obsessão patrimonializadora como uma forma de resistência à modernidade.

> Nessa época em que duvidamos dos benefícios da modernidade, multiplicam-se as tentações de retornar a algum passado que imaginamos mais tolerável. Frente à importância para enfrentar as desordens sociais, o empobrecimento econômico e os desafios tecnológicos, frente à dificuldade para entendê-los, a evocação de tempos remotos reinstala na vida contemporânea arcaísmos que a modernidade havia substituído. (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 166)

[13] Expressão utilizada pelo historiador Pierre Nora para se referir a objetos, locais ou obras de arte por meio dos quais lembranças compartilhadas socialmente são acessadas. Para Nora, devido à limitação do nosso potencial de memória existe a necessidade de serem consagrados lugares que nos ajudem a lembrar quando não conseguimos fazê-lo. Pressupõe-se, portanto, um investimento político que institua o lugar de memória como tal (é o caso de museus, arquivos, monumentos, hinos, celebrações cívicas, etc.). O autor ressalta que a instituição de "lugares de memória" se dá a partir do momento em que há uma "aceleração da história", momento em que vínculos tradicionais são quebrados e os discursos identitários se descolam da identidade nacional. Ele remete ao pós-1945, aos anos 1960 e aos próprios anos 1980.

"A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória" (NORA, 1993, p. 7)

Os filmes aqui citados não são propriamente resultado das condições sócio-históricas, das expectativas e ideologias dominantes de seu tempo, mas fornecem indícios de como esses dados estruturais são conjugados, negociados, interpretados segundo as lógicas próprias do universo cinematográfico. Essas projeções imaginárias de futuro revelam anseios, preocupações e discursos sobre o presente, tal como as narrativas históricas. Desse modo, Wim Wenders é um personagem importante para a análise de aspectos temporais do fim do século XX, pois parte de sua filmografia serve como contraponto crítico ao estado do mundo, privilegiando a relação das pessoas com o cinema, com as imagens em geral e com o tempo histórico. Analisaremos principalmente sua produção de 1980 a 1985, por considerarmos que em geral nos filmes desse período as interpretações históricas que descrevemos aqui, em especial as que tratam mais especificamente de mudanças nas configurações de espaço e tempo (presentismo, pós-modernismo/pós-modernidade, etc.), parecem mais entranhados nas narrativas. São desse período também os filmes de Wenders que abordam mais o próprio cinema e suas possibilidades de diálogo e interações com o mundo.

## O NOVO CINEMA ALEMÃO

Nascido no ano de 1945 em Dusseldorf, Alemanha Ocidental, Wenders fez parte da primeira turma da Escola Superior de Cinema e TV de Munique, na qual se formou em 1970. Já a partir de seus dois primeiros longas-metragens, *O medo do goleiro diante do pênalti* (*Die Angst des Tormanns Beim Elfmeter*, 1971) e *A letra escarlate* (*Der Scharlachrote Buchstabe*, 1972) – este último com uma estética muito próxima à do melodrama "de época" – Wenders passou a despontar, ao lado de Werner Herzog e Rainer W. Fassbinder, como um dos principais personagens do Novo Cinema Alemão, embora nenhum dos três tenha participado dos primeiros anos desse movimento. Esse "novo cinema" buscou dar uma resposta tardia (CÁNEPA, 2006, p. 311) ao momento histórico do pós-1945, com a Alemanha dividida política e administrativamente, traumatizada pela experiência do nazismo e tentando se reconstruir a partir de uma grande ruptura histórica.

O Manifesto do Cinema Novo (ou Manifesto de Oberhausen), assinado por 26 pessoas ligadas à produção cinematográfica alemã, entre diretores, técnicos, atores e produtores (Alexander Kruge e Hansjürgen Pohland foram dois dos signatários do documento), foi publicado durante a oitava edição do Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen, em 1962. Anunciava um desejo pela renovação, experimentalismo e liberdade que atraíam

cada vez mais jovens artistas europeus para a realização cinematográfica, a despeito das dificuldades econômicas inerentes às produções de público restrito:

> [...] Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos idéias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo Alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema. (Oberhausen, 28 fev. 1962. Apud CÁNEPA, 2006, p. 313-314)

Não por acaso, um dos primeiros filmes importantes desse movimento chama-se *Despedida de ontem* (*Abschied von gestern*, 1966), de Alexander Kluge. Mas, se o "velho cinema" estava morto de fato, seu velório ainda não tinha data marcada. Nos anos 1960 predominavam na produção cinematográfica da Alemanha Ocidental filmes familiares com astros populares locais, imitações de *westerns* e policiais norte-americanos e pornografia (SILBERMAN, 2007, p. 104). Nesse período os cinemas na Alemanha Ocidental fechavam num ritmo vertiginoso. A produção de filmes caiu mais da metade entre 1959 e 1971, e o número de ingressos vendidos em salas de cinema diminuiu de 817 milhões em 1959 para 152 milhões em 1972 (SILBERMAN, 2007, p. 104). O público principal das sessões de cinema nos anos 1960 era formado principalmente por jovens, o que fez com que o cinema – ao lado do *rock n' roll* – passasse a ser o principal artífice de uma cultura juvenil dominante no mercado de entretenimento em grande parte dos países ocidentais. Diferentemente de parcela da cinematografia norte-americana e da francesa, a alemã não capitalizou o potencial de consumo dos jovens em filmes mais próximos da realidade destes. Além disso, a Alemanha Ocidental não tinha uma cultura de cinema independente, de modo que a produção de filmes dependia exclusivamente de sua viabilidade comercial ou de subsídios estatais (SILBERMAN, 2007, p. 104).

O Novo Cinema Alemão emerge então nesse contexto de crise na produção cinematográfica do país, à qual pretendeu representar uma alternativa, um ponto de partida para que a renovação pudesse se concretizar. Curiosamente, a falta de dinamismo da indústria de cinema local contribuiu para que a partir do início dos anos 1970 os principais nomes do Novo Cinema recebessem reconhecimento no exterior e o país ganhasse notoriedade pela qualidade de muitos dos filmes produzidos ali. Essa evolução deveu-se principalmente ao substancial financiamento do Estado, sem o qual muitos trabalhos do Novo Cinema dificilmente conseguiriam espaço no circuito comercial. Com os empréstimos e subsídios do

Estado, e sem a necessidade de obter retorno financeiro imediato, os realizadores puderam gozar de liberdade para experimentar formas estéticas novas.

Num momento em que a linguagem videográfica, em certos aspectos antitética à cinematográfica, impunha uma sequência apressada de imagens e discursos, esses cineastas alemães produziam filmes com planos longos e movimentos de câmera lentos. Também a paisagem dos locais era ressaltada em planos abertos, nos quais se privilegiava mais a abertura do campo de visão do que a sucessão de detalhes, como se vê, por exemplo, em *Despedida de ontem* e *O enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle.* Werner Herzog, 1974). Esse tipo de sintaxe cinematográfica caminha na contramão da tendência de aceleração do ritmo narrativo através da montagem que se acentuou no cinema norte-americano dos anos 1960 e chegou a um estado de paroxismo nos anos 1980. Talvez por influência dos anúncios e programas televisivos, passou-se a valorizar em Hollywood a montagem mais rápida e a movimentação constante dos personagens e da câmera. A compressão espaço-temporal da pós-modernidade encontrava, pois, sua forma de expressão no cinema, com sistemas de continuidade que pretendiam prender a atenção dos espectadores com um ritmo acelerado, privilegiando a ação em detrimento da profundidade psicológica dos personagens e da complexidade narrativa[14].

A velocidade do ritmo narrativo é mais do que uma escolha estética arbitrária ou apenas uma característica que diferencia o cinema hollywoodiano do europeu e do asiático. O menor número de cortes, os planos abertos, os vagarosos movimentos de câmera, as sequências mais extensas proporcionam uma forma diferenciada de ritualização da passagem do tempo, que leva o espectador a contemplar mais as imagens, a vivenciar a densidade temporal expressa por elas. No lugar da ação contínua e intensa, a inércia, a estagnação; no lugar da resolução progressiva dos conflitos e da fruição imediata, a dissonância, a espera, o estranhamento. Trate-se de "filmes de contemplação", como gostaríamos de chamar.

*Paisagem na neblina* (*Topio Stin Omichli*, 1988), de Theo Angelopoulos, é uma dessas obras que parecem resistir à aceleração do tempo no cinema como forma de dotar as imagens de maior espessura e plasticidade. No filme, uma garota e seu irmão caçula, duas crianças, partem, sem o consentimento da mãe, da Grécia para a Alemanha numa viagem de trem, a fim de encontrar o pai que não conhecem. Durante o percurso são obrigados a lidar com o abandono e a amadurecer prematuramente, passando por situações que os colocam em constante estado de carência material e afetiva. Expressa-se desse modo a antecipação de

[14] É o caso, por exemplo, de filmes como *O exterminador do futuro* (*The terminator*, James Cameron, 1984), *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984), *Top Gun* (Tony Scott, 1986), entre outros.

aspectos psicológicos mais próprios dos adultos, como o vazio existencial, a procura pelo restabelecimento de laços afetivos do passado, entre outros. A utilização de vários planos-sequência e planos de conjunto, a câmera estática, as cores cinzentas potencializam a ambientação dos conflitos narrados, a tensão dos deslocamentos, da solidão, da distância.

É também nesse sentido que colocamos a cinematografia de Wenders como representativa de certa sensibilidade do final do último século. "Representativa" não porque inclui filmes "típicos" das tendências estéticas predominantes, mas, ao contrário, porque seguidamente as evita a ponto de chamar atenção para seus avessos, seus pontos críticos. A filosofia, diz Gilles Deleuze, "é inseparável de uma cólera contra a época, mas também de uma serenidade que ela nos assegura" (DELEUZE, 1992, p. 7). Essa afirmação diz muito também sobre a relação de Wenders com o mundo, pois alguns de seus filmes representaram justamente "o ato de resistência contra o curso vertiginoso do mundo que atropela o que não se entrega por bem", como definiu Peter Buchka (1987, p. 109); uma resistência reflexiva, não panfletária, mas nem por isso menos incisiva. Pensemos por exemplo em como *Paris, Texas* (1984) aborda a memória e os percursos psicológicos que a constituem.

O filme inicia com uma série de lentos *travellings* sobre o deserto do Texas, Estados Unidos. A trilha musical, composta pelo guitarrista norte-americano Ry Cooder, contribui para que o lugar se torne ainda mais insólito, e de longe vê-se um homem vagando solitário por ele. Quando a câmera se aproxima, identificamos um homem vestido de terno, aparentemente perdido, caminhando em linha reta. O mito do Velho Oeste é refeito em poucos minutos por meio dessa sequência de imagens. Essa parte do deserto não faz parte de qualquer projeto de conquista, de alargamento de fronteiras; é tão somente a representação visual do esquecimento, um lugar ao qual a civilização e o progresso não chegaram, uma "utopia negativa", nas palavras de Peter Buchka (1987, p. 133).

Aqui Wenders leva ao último grau seu gosto por planos gerais, abertos, como se pretendesse restituir ao mundo seu poder de contemplação, que boa parte do cinema comercial de então interditara por mantê-lo à margem em favor do puro espetáculo. Há um sentido ético na práxis narrativa de Wenders: a passagem do tempo, o isolamento, a incomunicabilidade trazem consigo um peso que não pode ser negligenciado pela montagem, por uma sequência de truques visuais, de artificialismos. A beleza natural dos cenários é apropriada de forma a não parecer gratuita, mas como um elemento que ajuda a compor o universo dramático dos personagens.

O homem que caminha pelo deserto, saberemos depois, é Travis (Harry Dean Stanton), que quatro anos antes saíra da casa onde vivia com o filho, Hunter (Hunter Carson),

e a mulher, Jane (Nastassja Kinski). Sem ter mandado qualquer notícia sua, era dado como morto quando Walt (Dean Stockwell), seu irmão, recebe um telefonema e sai de Los Angeles para buscá-lo no Texas. Quando os dois entram no carro, Travis não responde ao que Walt lhe pergunta e permanece todo o caminho mudo. Desconfiam que Travis perdera a memória. Essa impressão é mantida até a chegada à casa de Walt, que devido à ausência do irmão trouxera Hunter para viver com ele e Anne (Aurore Clément), sua esposa, pois Jane também deixara o filho. Com sete anos de idade, Hunter de início repele qualquer aproximação do pai, de quem guarda poucas lembranças.

A história do filme, até então o maior sucesso comercial de Wenders, provoca uma série de reflexões sobre como a memória passa a ser um problema central no final do século XX. Na narrativa não há *flashbacks*, esse recurso fácil de narrar as reminiscências, de trazer o passado para o tempo presente da narrativa. Dessa forma o passado de Travis se mantém por um bom tempo em suspense, e o espectador não consegue respostas rápidas e fáceis para suas dúvidas ("por que permaneceu quatro anos sem falar com o filho?"; "para onde foi Jane?"; "o que aconteceu de grave entre eles?"). Essas respostas virão, mas só conseguiremos tê-las acompanhando os poucos (mas decisivos) momentos em que Travis fala de forma mais aberta e menos enigmática da sua trajetória. Em outras palavras, temos de seguir um percurso de memória, pois o passado de Travis não é mostrado pelas imagens, e sim verbalizado, deixado subentendido pelos relatos dos personagens, e a memória é sempre uma operação do presente, apesar de buscar no passado suas referências. Trata-se de uma operação complexa, pois em certos momentos não conseguimos diferenciar o que é lembrança e o que é imaginação. "Imaginar não é lembrar", afirmou Bergson no início do século XX:

> Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz" (BERGSON, 2006, p. 48).

Ainda assim, diferenciar o que é lembrança "real" e o que é imaginação se torna problemático quando os detalhes de um acontecimento vão se desvanecendo e um desejo de memória preenche imageticamente as lacunas do esquecimento; quando somamos às lembranças de alguém relatos de outros sujeitos; quando um episódio traumático bloqueia o acesso a determinadas recordações; quando a memória transforma-se num dever, no centro da constituição de identidades – no centro mesmo de uma consciência histórica. A aparente amnésia de Travis – percebemos isso aos poucos – é fruto de um acontecimento traumático: o

rompimento com Jane. Ressalta-se aqui a semelhança etimológica das palavras *anistia* e *amnésia*. Ambas têm origem na palavra grega *amnestía* (”esquecimento”) e, apesar de serem utilizadas em acepções bem diferentes (*anistia* se refere a um esquecimento consentido, relacionado a uma tentativa de perdão; *amnésia* é perda de capacidade de lembrar, portanto algo não controlado, não desejado), os termos podem convergir para um mesmo sentido quando se fala em memória traumática. A tentativa de apagar os rastros do passado trazidos pela memória pode ser uma forma de anistiar a consciência da experiência do trauma. Assim, Travis ora é retratado como um homem que perdeu a memória repentinamente ora como alguém que optou pelo esquecimento como forma de suportar sua existência. Seus relatos de memória surgem mais claramente à medida que a ideia de reencontrá-la se torna mais viável – quando Hunter, já tendo reconhecido em Travis a figura paterna, aceita partir com ele num carro antigo ao encontro de Jane.

Numa cena anterior, Walt, Anne, Travis e Hunter assistem a uma projeção de um filme em super-8 em que eles mesmos aparecem, além de Jane. As imagens mostram uma família feliz, divertindo-se em frente à câmera. Nesse momento Travis demonstra uma tristeza contida quando vê a ex-mulher na tela. Hunter comenta com Anne que acha que o pai ainda ama Jane pelo jeito com que ele a observa. Anne responde algo parecido com: “Não é mais Jane; é só a imagem dela gravada”. É comum Wenders chamar a atenção, em algum momento de cada um de seus filmes, para o poder que as imagens fílmicas têm de ser confundidas com a própria realidade. Em *Tokyo-Ga* isso fica mais evidente, pois nesse filme isso é problematizado de forma mais direta (“cada pessoa sabe, por si só, o grande abismo que existe entre as experiências pessoais e a representação dessas experiências na tela”, diz Wenders a certa altura do filme).

A pequena sessão de cinema em família mostrada nessa cena de *Paris, Texas* trouxe a cumplicidade esperada entre pai e filho. Hunter a princípio não queria ver as cenas, pois alegou já tê-lo feito anteriormente. Mas ao fazê-lo ao lado do pai, compartilhou com ele o mesmo rito de memória, o que os aproximou novamente. As imagens tornam-se a maior evidência de um amor paterno que ficou no passado, mas que pode ser reconstruído. Fotografias, filmes, cartas não guardam a memória em si, mas aceleram os processos sensoriais que trazem à tona recordações escamoteadas pelo tempo. Lembrar e esquecer muitas vezes não são escolhas conscientes que se possa ter, embora existam esforços coletivos e individuais em se trazer determinadas recordações à tona e outros, no sentido contrário, de acelerar o esquecimento de certos eventos. Isso é possível porque, lembremo-nos mais uma vez, é no presente que a memória atua, ainda que seu objeto seja sempre o ausente. É a

duração que dá sentido à memória, a partir do momento em que esta é "o prolongamento do passado no atual". "Nossa duração não é um instante que substitui outro instante" (BERGSON, 2006, p. 47), e da mesma forma a memória não opera trocando uma imagem por outra, mas acumulando-as e revestindo-as constantemente de novos sentidos. Uma lembrança não apaga nem substitui outra, mas tampouco podemos guardar "estoques" de lembranças para acessarmos quando e como quisermos. Em outras palavras:

> A memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua (BERGSON, 2006, p. 47).

A partir de 1978, ano em que se estabelece nos Estados Unidos para filmar *Hammett*, a convite de Francis Ford Coppola (o filme teve sua produção interrompida diversas vezes e só ficaria pronto em 1982), Wenders passa a conviver com a necessidade de equilibrar a proposta de cinema autoral com o sistema de produção norte-americano, mais dependente da verba levantada pelos produtores e com menos liberdade artística que a experimentada pelos diretores na Alemanha Ocidental. A partir desse período, passa a tratar de temas como memória, morte e isolamento com o olhar voltado para o tempo presente, e pode-se reconhecer nas histórias narradas uma densa reflexão sobre o próprio ato de fazer cinema. Wenders volta-se para uma investigação do contemporâneo em que deixa claro seu temor em relação ao futuro do cinema como forma de expressão artística e ao estado de um mundo marcado pelo vazio utópico e pela perda de ilusões. Em *Quarto 666* (*Chambre 666*, 1983) chega mesmo a cogitar que o cinema tenha morrido. Essa preocupação vinha de uma possível "concorrência" entre o cinema, supostamente uma expressão artística capaz de proporcionar uma experiência estética rica e "verdadeira", e a televisão, que levaria o público à debilidade perceptiva devido ao excesso de propaganda, à linguagem vulgar e à programação excessivamente dependente dos números de audiência.

Nesse filme, Wenders entrevista cineastas como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Werner Herzog e pede-lhes que respondam à seguinte questão: "Cada vez mais, filmes se parecem com séries para a TV, em termos de iluminação, enquadramento e edição. Para a grande maioria das plateias do mundo a estética da televisão tomou o lugar da estética cinematográfica [...] o cinema está morrendo enquanto linguagem? Será uma arte defunta?". O aspecto alienante da televisão é ressaltado por alguns dos diretores entrevistados. Werner

Herzog, depois de, num gesto cênico circunstancialmente oportuno, desligar o aparelho de tevê do quarto onde as entrevistas foram realizadas, diz: "[o espectador] pode desligar a TV. Não dá pra desligar o cinema".

Se nesse momento o que está no horizonte próximo é a morte, se o cinema de fato agoniza sem poder reagir, Wenders se utiliza de sua sensibilidade histórica e artística para reafirmar que filmes podem ser, em vez de réquiens, um suporte para a imortalidade do artista. É o que se vê em *Um filme para Nick* (*Lightning over water*, 1980), que mostra as últimas semanas de vida do cineasta norte-americano Nicholas Ray, de filmes como *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, 1955), com quem Wenders pretendia realizar um filme de ficção. Essa intenção primeira tornava-se cada vez menos viável à medida que o estado de saúde de Ray piorava[15], o que fez com que o filme se tornasse um retrato de um artista contra seu próprio esvanecimento. Wenders potencializa aqui uma de suas mais admiráveis características: a coragem de contar com o acaso para mudar o percurso de um filme, de iniciar uma filmagem sem um roteiro pronto; em suma, de entender que a vida (e por extensão a arte) é uma viagem, e não uma destinação, como diz a letra de *Amazing*, canção do grupo de rock Aerosmith, de 1993. Em entrevista ao diretor e roteirista Laurent Tirard concedida em 1997, Wenders reconhece em seu trabalho essa liberdade de aceitar a imprevisibilidade na realização de um filme e usá-la a favor da narrativa, embora acredite que essa atitude em relação à sua arte tenha sido consolidada apenas alguns anos depois de *Um filme para Nick*:

> Quando realizei meus primeiros filmes, eu preparava todas as noites de forma bem precisa a maneira como ia filmar as cenas do dia seguinte. Eu fazia desenhos, quase tão detalhados como o de um *storyboard*, e quando chegava no [sic] *set* sabia exatamente que planos ia filmar e como. [...] Mas pouco a pouco senti que isso estava se tornando uma armadilha. E depois, pouco antes de filmar *Paris, Texas* tive a oportunidade de dirigir uma peça de teatro. E essa experiência mudou muito minha maneira de fazer, sem dúvida por ter-me obrigado a me concentrar muito mais no trabalho dos atores e por ter assim permitido que eu compreendesse e apreciasse melhor. Desde então, procedo de maneira inversa, isto é, faço nascer minha decupagem de ação. Chego ao *set* completamente virgem, sem idéia preconcebida dos planos que vou filmar, e é apenas depois de ter trabalhado com os atores, depois de tê-los feito evoluir no cenário, que começo a pensar no local em que vou colocar a câmera (WENDERS, 2006, p. 120-121)

*Um filme para Nick* indica de certa forma esse desprendimento do roteiro preconcebido, mas aqui os atores encenam a si mesmos: Wim Wenders e Nicholas Ray, dois

[15] Sua morte ocorreu em 16 de junho de 1979, aos 67 anos de idade.

cineastas compartilhando a angústia que precede a finalização de uma obra, o momento crítico em que geralmente se busca deixar uma sugestão de continuidade, como se a projeção não acabasse ali, mas fosse apenas o ponto inicial de um desvio do curso normal do tempo.

> Assim como sempre, Wenders apanha num gesto sem palavras o ponto decisivo. Quando a questão é tudo ou nada, vida ou morte, a arte não pode mentir, não pode pretender uma ciência do assunto sem expor-se ela mesmo ao perigo. Fazendo-o, degenera-se naquelas narrativas de história que abusam da morte como final dramatúrgico. Só quando a arte assume o risco total é que pode se defrontar com aquela verdade que emociona porque põe a nu. Mas este desnudamento é o contrário da denúncia: trata-se da franqueza em seu grau extremo (BUCHKA, 1987, p. 97).

A impossibilidade de realização de um filme também é parte do mote dramático de *O estado das coisas* (*Der Stand der Dinge*, 1982). Durante uma filmagem, um grupo de atores permanece ocioso numa locação em Portugal enquanto o diretor tenta em vão salvar o filme da falta de recursos financeiros causada pelo desaparecimento de um produtor. A história segue seu fluxo com a proximidade e as tensões que os atores mantêm entre si e as dificuldades que o diretor encontra nos Estados Unidos, para onde viaja à procura do produtor. Também nesse filme a discussão sobre a indústria cultural e o estatuto artístico do cinema está presente: de um lado a aventura sem futuro de realizar um filme pouco comercial, e de outro a necessidade dos realizadores de se adequar à lógica econômica das redes de produção e distribuição. Não há uma solução possível, pois é novamente a morte que põe fim à narrativa.

*Tokyo-Ga* foi produzido entre 1983 e 84, nos intervalos das gravações de *Paris, Texas*, o que só pôde ser feito devido a seu baixo orçamento e caráter experimental, "despretensioso" (muitas aspas aqui). Trata-se de um filme que em vários momentos explicita a visão de mundo de Wenders, que assume posições críticas em relação ao tempo em que foi concebido e dessa forma se constitui num riquíssimo documento de época.

## HISTORICIDADES EM *TOKYO-GA*

À primeira vista *Tokyo-Ga* parece um filme sobre a nostalgia que as imagens cinematográficas podem trazer quando contrapostas a imagens de um tempo posterior. Mas o que pretendemos apreender desse filme é a sua historicidade possível, o que equivale a imaginá-lo como um indício documental das tensões provocadas pela predominância do presente na leitura do tempo, como sugere Hartog. Nesse sentido, ele não é apenas histórico, mas também da história do tempo presente, pois trata dos eventos do passado a partir de suas

permanências e de seus sentidos no contemporâneo. Ou seja, dá à história uma noção perspectivista de tempo, promovendo a "presentificação" de temporalidades anteriores. A operação diacrônica de Wim Wenders passa por três etapas, justapostas na narrativa: o relato de uma experiência própria de formação de um imaginário sobre uma época e um lugar (a cidade de Tóquio dos filmes de Yasujiro Ozu); a experiência de reconhecimento desse local no tempo presente; a observação de experiências de outras pessoas que habitam esse local nessa temporalidade.

Filmado em Tóquio no ano de 1983, *Tokyo-Ga* constitui-se numa espécie de diário audiovisual de uma viagem de Wenders à metrópole japonesa. Para que essa definição superficial não tire da narrativa parte da riqueza que ela possui, pensemos não numa crônica linear, cuja sequência de imagens obedece à ordem temporal dos acontecimentos, mas num relato em que passado e presente são justapostos constantemente. Admirador do cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-63), Wenders, ao ter contato com a cidade que conhecera através dos filmes desse diretor, percebe a grande distância que separa o imaginário que formara a respeito dela e a realidade de uma metrópole em contínuo processo de transformação. Em busca de algum vestígio que pudesse manter a aura da Tóquio dos anos 1930, 40 e 50 representada nos filmes de Ozu, Wenders cria um tratado sobre a impossibilidade de coincidência entre a memória e o seu objeto, entre as descrições providas pela imaginação e aquilo que o olhar percebe como realidade. Ao falar sobre suas próprias lembranças, sobre Ozu e sobre Tóquio, Wenders historiciza o tempo, a cidade e o próprio cinema.

Em *Tokyo-Ga* a sequência de imagens assemelha-se a um percurso de memória, tal como em *Paris, Texas*. Poderíamos dizer mais propriamente que o filme simula a ritualização da memória, pois representa o próprio ato de lembrar ao fazer uso de imagens que habitam a memória e que afetam uma noção de presente e uma perspectiva de futuro. O filme se mostra memorialístico em uma série de aspectos, mas não trata a memória como um arquivo à mão, um objeto imaculado, um fragmento temporal reificado e paralisado, que não se transforma e sobre o qual não se pode afirmar algo novo (em outras palavras, não a monumentaliza). A narrativa se desdobra e cria outras reflexões que nos ajudam a compreender esse passado que se encontra registrado na obra de Ozu e sua relação com a temporalidade da época em que *Tokyo-Ga* foi produzido. Para nos aproximarmos dessas operações memoriais de Wenders, sigamos as pistas deixadas pelo texto narrado por ele ao longo do filme.

Visitar uma grande cidade quase sempre implica confrontar um imaginário formado sobre ela às imagens que se dispõem ao olhar. Isso até mesmo quando se trata de uma cidade desconhecida, pois há um amplo conjunto de referências visuais e sonoras a que temos acesso

antes de a conhecermos pessoalmente – cartões-postais, reportagens, músicas, filmes, etc. –, que ajuda a formar uma expectativa em relação a ela. Certas representações da cidade, portanto, são muitas vezes anteriores à sua apresentação. Mas é quando pisamos no chão da cidade e temos contato com seu repertório quase infinito de signos, quando sobrepomos uma geografia imaginária às paisagens que se colocam à vista, que ocorre o que o sociólogo Henri-Pierre Jeudy chama de "aventura da percepção cotidiana da cidade" (JEUDY, 2005, p. 82).

A cidade é um texto que não se prende à sua própria escritura, que tem uma capacidade de informar sentidos para além de seus suportes comunicativos; é um texto lido de maneira hipertextual, não linear, em que constantemente uma palavra, um gesto ou uma imagem remetem a outras inscrições[16]. Assim, depreende-se que ela nos possibilite também constantes releituras, como a que Wenders realiza em *Tokyo-Ga*.

> Quando se fala sobre "relação com o mundo" ou sobre "estar no mundo", a cidade superdimensionada oferece imagens, signos, cujo poder de impacto mental é especial, uma vez que configuram, da maneira mais inconsciente ou mais acidental, o âmbito de nossos estados mentais. A cidade como potência de imagens destaca-se do destino de sua representação. Ela não desequilibra apenas os hábitos de representação, mas provoca a todo momento, em todo lugar, visões que ainda não são representações. Essas visões que se tornam imagens, mesmo que sejam às vezes próximas de estereótipos visuais, têm um ponto em comum: sua emergência, superposição e circulação perturbam a estabilidade de nossas representações usuais. Ao recorrer à condensação e ao contágio de nossas imagens mentais, as cidades se transformam em prolegômenos de nossos pensamentos. (JEUDY, 2005, p. 92)

*Tokyo-Ga* inicia com as primeiras cenas de *Era uma vez em Tóquio*[17] (*Tokio Monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953) acompanhadas por uma narração em *off* do seguinte texto, com a voz de Wim Wenders:

> Se houvesse algo como um tesouro sagrado do cinema, então, para mim, ele seria o trabalho do diretor japonês Yasujiro Ozu. Ele fez 54 filmes. Filmes mudos, na década de 1920, filmes em preto-e-branco nas décadas de 30 e 40 e, por fim, filmes coloridos, até a sua morte, em 12 de dezembro de 1963, no seu 60º aniversário. Com recursos extremamente parcos e reduzidos ao mais essencial, os filmes de Ozu repetidamente contam a mesma e simples história sobre as mesmas pessoas, vivendo na mesma cidade: Tóquio. [...] tal tesouro sagrado do cinema só poderia existir no domínio da imaginação. Assim, minha viagem a Tóquio não foi uma peregrinação. Eu tinha a curiosidade de saber se ainda encontraria algo daquela época, se havia restado algo de seu trabalho... imagens, talvez. Ou até mesmo pessoas. Ou se tantas

[16] "A cidade excede a representação que cada pessoa faz dela. Ela se oferece e se retrai segundo a maneira como é apreendida. Uma certa nostalgia parece nos fazer acreditar que a cidade não corresponde mais ao signo porque se teria tornado excessivamente percebida graças aos símbolos de sua monumentalidade exibida." (JEUDY, 2005, p. 81)

[17] Esse filme também é conhecido no Brasil pelos nomes *Contos de Tóquio* e *Viagem a Tóquio*.

> coisas haviam mudado em Tóquio nos 20 anos desde a morte de Ozu, que não haveria nada a encontrar. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Há na ideia de "tesouro sagrado do cinema" o mesmo sentido presentista de erigir e consagrar monumentos para serem revisitados – a obra de Ozu constituiria uma espécie de patrimônio cultural do cinema, alçado a essa condição por cineastas, críticos e amantes dessa arte. Porém, ao dizer que sua viagem a Tóquio não fora "uma peregrinação", Wenders deu indícios de que o lugar sagrado que buscava não era aquela cidade que conhecera pessoalmente, e sim aquela à qual havia sido apresentado pelas lentes da câmera de Ozu – cidade morta, que talvez só tivesse existido no plano do imaginário. Após o fim da fala inicial, aparecem as primeiras imagens de Tóquio captadas durante a viagem. Um longo plano mostra uma estação de metrô. A câmera está colocada numa altura baixa e não se move, exatamente como nos planos de enquadramento rígido que marcaram o estilo de Ozu.

Esse gesto mimético vem ao encontro da vontade de Wenders "de saber se ainda encontraria algo daquela época, se havia restado algo de seu [de Ozu] trabalho", mas a câmera sem movimento não consegue captar os deslocamentos contínuos e velozes do cotidiano de Tóquio. Wenders reconheceria mais à frente que não fora preciso muito tempo na cidade para perceber que ela havia guardado muito pouco das antigas inscrições visuais e sonoras que os filmes de Ozu haviam lhe apresentado ("Talvez eu estivesse procurando algo que não existia mais", diz). Falar de Ozu – cineasta que imprimia às sequências um ritmo lento, que rejeitava os movimentos de câmera, a montagem frenética e os enquadramentos acrobáticos – numa época e numa cidade mais familiarizadas com as rápidas passagens, com a curta duração, expressa uma ideia de deslocamento temporal do qual *Tokyo-Ga* se alimenta e ao qual recorre para imprimir um olhar singular sobre a cidade, impregnada por signos visuais voláteis, artificiais, efêmeros, mas constantemente ressignificada pela presença clandestina de cenas pertencentes a outras temporalidades. Do fascínio e da melancolia advindos dessa consciência, a narrativa sofre uma inflexão.

Figuras 19 e 20: Comparação entre um plano de *Tokyo-Ga* e outro de *Era uma vez em Tóquio*. A câmera sem movimento, colocada mais próxima do chão, é uma das marcas do estilo de Ozu.

O que agora vai ser objeto de procura da câmera são rostos em cartazes e *outdoors*, pessoas caminhando apressadamente, quase sem perceber a paisagem – ela própria carregada de elementos impessoais. A multidão se transforma num organismo que funciona num ritmo regular, cujo compasso é marcado pela pulsação do caos urbano. Diferentemente das cenas dos filmes de Ozu, com seus acentuados e contemplativos planos-sequência, essas primeiras imagens de Tóquio em 1983 mostram um lugar saturado por imagens[18] e carente de limites e referências seguras – um "não-lugar"[19], transitório, de ritmo incessante e que não afirma qualquer identidade possível. Uma Tóquio ultramoderna, que escancara em todos os cantos os indícios de sua modernidade galopante. Wenders, especificamente no que diz respeito às imagens captadas, assemelhava-se aqui ao Dziga Vertov de *Um homem com uma câmera* ou ao Jean Vigo de *À propósito de Nice* (*À propos de Nice*, 1930), com a fundamental diferença de que, enquanto os dois últimos anunciavam essas imagens de modernidade de forma alvissareira, entusiasmada (em *Um homem com uma câmera*), satírica e caricatural (em *À propósito de Nice*), o cineasta alemão reitera o desencanto em relação a elas.

Entre 1979 e 1985, quando grande parte dos países industrializados se encontrava em recessão, o Japão obteve um crescimento econômico de 4%. No mesmo período, os Estados Unidos cresceram 2,5%, a Alemanha Ocidental 1,3%, a Inglaterra 1,2% e a França 1,1%[20].

[18] "A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem." (PEIXOTO, 1999. p. 361)

[19] *Não-lugar*, termo utilizado pelo antropólogo Marc Augé, é o local do improviso, dos rearranjos urbanos incessantes, do atropelamento das temporalidades, da compressão espaço-temporal, do declínio das continuidades, das "ocupações transitórias", do culto ao efêmero. "O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação." (AUGÉ, 1994, p. 74)

[20] Dados da Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) – apud HARVEY, 2010, p. 126.

Em 1980, o país já havia ultrapassado os Estados Unidos como o maior fabricante de automóveis do mundo (LANDES, 1998, p. 545), e o PIB *per capita* japonês, que em 1970 superara o italiano, em 1985 ultrapassara o alemão. Toda essa pujança econômica inseria o país numa lógica de produção total, com a qual Tóquio canalizava para si boa parte da força econômica global. A cidade de Tóquio mostrada nessas primeiras cenas indica alguns dos resultados desse processo de desenvolvimento econômico sem precedentes no século XX, e em especial no pós-1945, que levou uma cultura fortemente arraigada em valores tradicionais a uma grande abertura ao exterior. O retrato da cidade no filme é o de uma urbanidade hiperbolizada, exposta a toda sorte de ruídos, prédios, carros, estações de metrô e luzes coloridas. O Japão naquele momento era o centro do mundo, como Wenders diz a certa altura no texto de narração do filme.

O sentimento nostálgico causado pela sobreposição de cenas da Tóquio dos filmes de Ozu às imagens da Tóquio vista pelo olhar de Wenders é constante na narrativa. O presentismo é também marcado por um excesso de nostalgia, por meio da qual o passado é dolorosamente presente, sempre remetendo a uma ausência, a uma incompletude. Caminhar por uma cidade cujo passado está intimamente ligado à memória do viajante é uma forma de tentar preencher esse vazio e de manter vivas as lembranças, pois, como afirma o sociólogo Zigmunt Bauman, o indivíduo só percebe e coloca as coisas em seu plano sensível quando estas "[...] se desvanecem, fracassam, começam a se comportar estranhamente ou o decepcionam de alguma outra forma." (BAUMAN, 2005, p. 18)

A Tóquio que se apresenta aos olhos de Wenders não evoca uma memória vivida, mas imaginada. Ainda assim, trata-se de um lugar em que as imagens vistas no presente tornam ainda mais fortes as reminiscências.

> Quanto mais a realidade de Tóquio me parecesse uma torrente de imagens impessoais, cruéis, ameaçadoras e, sim, quase desumanas, mais poderosas se tornavam, em minha mente, as imagens do mundo amoroso e ordenado da cidade mítica de Tóquio que eu conhecia dos filmes de Yasujiro Ozu. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Essa relação íntima com aquilo que Wenders vê lhe é negada em sua viagem a Tóquio na medida em que a sucessão constante de imagens oblitera a possibilidade de se manter uma relação mais próxima com elas; o excesso de imagens na metrópole contemporânea provoca uma crise de percepção que faz com que o próprio ato de olhar seja problematizado

constantemente[21]. A velocidade com que as imagens se sucedem dificulta sua apreensão e o reconhecimento de referenciais seguros nelas.

> Talvez isso fosse o que não existia mais: uma visão que ainda alcançava a ordem num mundo sem ordem. Uma visão que ainda mostrava o mundo transparente. Talvez tal visão não seja mais possível hoje. Nem mesmo se Ozu estivesse vivo. Talvez a freneticamente crescente inflação de imagens já tenha destruído demais. Talvez imagens em harmonia com o mundo já estejam perdidas para sempre. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Wenders fala de "imagens em harmonia com o mundo" e a todo momento mostra a desarmonia no cotidiano da metrópole japonesa. Fala também de uma dessensibilização causada por essa "inflação de imagens". Se a modernidade urbana do início do século XX narrada por Walter Benjamin e Georg Simmel apresentava uma ideia de "hipersensibilidade", a "pós-modernidade" da Tóquio dos anos 1980 mostrada por Wenders expressa muitas vezes a anestesia, a apatia, a indiferença, a insensibilidade – aquilo que a filósofa Susan Buck-Morss chamou, em outro contexto, de "anestética", o avesso da estética, aquilo que bloqueia os sentidos e as percepções em vez de estimulá-los.

Para Buck-Morss, a propósito dos argumentos de Walter Benjamin sobre a relação entre a obra de arte e os meios de reprodução técnica, o "sistema sinestésico" característico dessa "era da reprodutibilidade técnica", em vez de proporcionar novos estímulos sensoriais, provoca uma crise perceptiva, uma anestesia. Quanto maior a quantidade de imagens e sons a se acumular incessantemente, menor a capacidade dos sentidos de percebê-los.

> Como resultado, o sistema [sinestésico] inverte seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de anestésica. Nesta situação de "crise de percepção", já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a "perceptibilidade". (BUCK-MORSS, 1996, p. 23-24)

Quando Wenders para numa casa de *pachinko*[22], a falência dos sentidos é constantemente reiterada pelas imagens e fica particularmente nítida quando ele descreve o *pachinko* e o seu poder anestesiante:

---

[21] "Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das cidades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa?" (PEIXOTO, 1999, p. 361).

[22] Máquina caça-níqueis em cujo interior há um série de bolinhas de metal.

> Esse jogo induz a uma espécie de hipnose, uma estranha sensação de felicidade. Ganhar não é importante, mas o tempo passa, você perde contato consigo próprio durante um tempo e se entrega à máquina e talvez você esqueça o que sempre quis esquecer. Esse jogo surgiu após a guerra perdida, quando o povo japonês tinha um trauma nacional para esquecer. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga)*

Fala-se aqui de uma substituição do contato direto de pessoas com outras pessoas e com o mundo por uma relação pessoa–máquina. "Perder contato consigo próprio" e "se entregar à máquina" para se esquecer do mundo ao redor são consequências das novas formas de mediação trazidas pela tecnologia, e principalmente por aquela onipresente no cotidiano de Tóquio nos anos 1980: a televisão. O contato próximo, afetivo, direto, dá lugar a um contato mediado – ou midiatizado – pelos instrumentos de comunicação de massa. Nessa perspectiva, as subjetividades da percepção, dos sentimentos, dão lugar à pretensa objetividade dos aparelhos. A tevê no pós-1945 ajudou a criar novas relações de consumo e entretenimento, pois a partir dos anos 1950 transformou-se numa prática e barata opção de lazer para quem podia comprar o aparelho. No Japão, ela foi um importante catalisador do desenvolvimento econômico no pós-guerra e também da "ocidentalização" cultural do país. O número de aparelhos televisivos passou de 310.000 em 1953 para 2.870.000 em 1959 (SCHILLING apud NOVIELLI, 2007, p. 211).

O papel da televisão na modernidade japonesa foi abordado por Ozu no filme *Bom dia* (*Ohayo*, Yasujiro Ozu, 1959), cuja história mostra o aparelho como um objeto desestruturador do cotidiano familiar japonês; uma novidade que afugenta os filhos da escola e diminui o contato deles com as ruas e os familiares. No enredo, dois irmãos ficam mudos como forma de protesto à proibição de assistir tevê, e isso acaba refletindo nas relações da família com a vizinhança.

A mediação entre a televisão e o público proporciona, pela perspectiva adotada por Wenders, uma artificialidade no contato entre o espectador e os protagonistas dos produtos televisivos, consequência também de algumas diferenças fundamentais na linguagem das duas mídias. No cinema, por exemplo, em situações ordinárias os atores são quase sempre proibidos de olhar diretamente para a câmera, pois esse gesto quebraria a ilusão de inexistência de um aparato técnico por trás da história, ou seja, romperia com o "pacto de não reciprocidade" que rege as relações entre o olhar do espectador e a imagem da tela; o sujeito que assiste ao filme sente-se confortável em ter o poder da onisciência, de "estar" em todos os lugares da narrativa, mas não reage com naturalidade a uma eventual inversão de ponto de vista que o coloque como objeto do olhar do ator. Isso indicaria, na história do filme, que o personagem reagiu a uma interferência externa do público, o que comprometeria o princípio

de autonomia da história em relação a quem a acompanha de fora. Como descreve Arlindo Machado,

> [...] para que o efeito de realidade possa ocorrer no cinema, é preciso que o filme se mascare, que tudo nele simule uma distância e uma indiferença à presença da platéia, que ele finja não saber que está sendo olhado. Assim, pela mediação do olhar da câmera, o espectador pode espiar, na sala escura do cinema, a privacidade das personagens, penetrar sem ser visto no leito do amor, aproximar-se das personagens até poder "ler" as expressões em suas faces. (MACHADO, 2007, p. 48)

Em boa parte dos programas televisivos, porém, ocorre o contrário: é necessário que os apresentadores encarem o telespectador e "interajam" com ele constantemente. Uma pessoa responder ao cumprimento de "boa noite" do apresentador do telejornal com espontaneidade, como se ele estivesse de fato próximo do interlocutor, é algo excêntrico, mas não exatamente absurdo. Em vez de aproximar o público dos que fazem televisão, essa intimidade ilusória afastaria as pessoas do contato entre elas, do encontro com o mundo e com suas imagens "vivas e verdadeiras". A distância necessária entre observador e observado não seria estabelecida para que aquele pudesse "entrar" na história a partir de um lugar privilegiado, mas sim para que seja alvo fácil das ações publicitárias e/ou promocionais que o atingem mais diretamente. Comolli fala de uma dessacralização da experiência cinematográfica com a banalização da linguagem audiovisual e a dispersão ritual causadas pela tevê.

> Quanto ao espectador da televisão, seria preciso destacar a desproporção entre a tela do aparelho, instalado em um cômodo freqüentemente deixado na penumbra, senão em plena luz, e a tela de cinema, que só se acende em uma sala escura? As próprias dimensões do aparelho de TV, seu caráter de *móvel* e, ao mesmo tempo, a presença mais ou menos familiar ao seu redor dos objetos da vida cotidiana, a ausência de outros espectadores, esses *estrangeiros* com os quais compomos um público nas salas de cinema, tudo isso contribui para *desencantar* a relação televisual. O que é, por exemplo, um fora-de-campo que não se abre para a noite dos abismos ou dos temores da imaginação, mas para o abajur, o buquê, os reconfortantes bibelôs do *lar*, do pequeno mundo habitado, localizado, inofensivo? (COMOLLI, 2008, p. 139 – grifos no original)

Também pensemos no nível de atenção dispensada ao produto cinematográfico e ao televisivo. Jean-Claude Carrière sugeriu, em texto datado da década de 1980, que a tevê provoca o efeito contrário de um filme: enquanto este possibilitaria novas percepções e estímulos, a tevê provocaria efeito anestesiante e limitaria a formação de um olhar crítico sobre as imagens. "Quase poderíamos dizer que o papel da televisão é nos fazer esquecer os filmes, talvez até esquecer a vida" (CARRIÈRE, 2006, p. 63) Em *Tokyo-Ga*, a televisão é

colocada como um instrumento de falsificação do mundo, e para Wenders o contraponto dessa artificialidade seria justamente o cinema de "imagens verdadeiras" de Ozu. O domínio da televisão em relação às outras mídias no final do século XX representou a chegada à "civilização da imagem", como definiu Carrière:

> Enquanto se acumulavam imagem sobre imagem (por que demos a esse acúmulo o nome de civilização?), a realidade desmoronou. Há o difundido rumor do desaparecimento da imagem, afogado na sua própria superabundância. É possível que o nosso mundo, mais e mais visto, seja cada vez menos compreendido (CARRIÈRE, 2006, p. 66-67)

*Tokyo-Ga* relata em vários momentos esse desejo de distanciar-se das imagens artificiais para encontrar lugares nos quais o olhar possa se libertar da passividade. Numa cena, é mostrada uma paisagem noturna da cidade vista de dentro de um automóvel em movimento. Nesse veículo há um aparelho de tevê, e as luzes artificiais dos prédios fazem com que a cidade se pareça com um território telemático, cortado por imagens artificiais e no qual a televisão atrai constantemente a atenção das pessoas. Pouco depois, com a câmera filmando outro aparelho de tevê – provavelmente dentro de um quarto de hotel –, Wenders narra seu incômodo com o excesso de televisão em Tóquio:

> [...] onde estou agora é o centro do mundo. Todo aparelho de TV vagabundo, não importa onde esteja, é o centro do mundo. O centro tornou-se uma idéia ridícula, o mundo como um só e a imagem do mundo, uma idéia ridícula quanto mais aparelhos de TV houver no globo. E aqui estou eu, no país que fabrica todos eles para o mundo inteiro, para que o mundo inteiro veja as imagens americanas. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

De onde viria tal incômodo? Levantemos algumas hipóteses.

Paul Virilio descreve esse espaço fabricado pela fusão de teleimagens como uma "zona de sombra eletrônica" em que novos coadjuvantes da cena urbana unem-se à arquitetura de forma a criar uma "estranha topologia": "aos projetos do arquiteto sucedem-se os planos-sequência de uma montagem invisível". Virilio faz essa analogia com o cinema para falar de uma configuração urbana atravessada por signos diegéticos, telemáticos. A "montagem" é "invisível" justamente porque nela não se reconhecem os cortes, as rupturas – em outras palavras, os limites. "[...] À emergência de formas e volumes destinados a persistir na duração de seu suporte material, sucederam-se imagens cuja única duração é a da persistência retiniana" (VIRILIO, 1993, p. 19).

Há, na dimensão colocada por Virilio, uma superação da perspectiva geométrica para uma perspectiva eletrônica; não mais o tempo medido pelo deslocamento da matéria no espaço, mas o tempo da emissão e recepção dos sinais audiovisuais; as aparências se transformam em "trans-aparências". As relações humanas são afetadas a partir do momento em que elas se dão não através do contato corporal, mas de uma "telepresença à distância". O local do encontro não é mais físico, concreto, mas uma instância virtual em que a temporalidade do próprio encontro é mediada pela técnica.

Sobre a relação entre signos midiáticos e percepção, sobretudo quanto a uma suposta inversão na sintaxe do olhar, Wenders afirmava que o excesso de estímulos visuais faz com que os olhos deixem de procurar os objetos visuais e passem a ser meros suportes de recepção da aparência destes; isto é, o olhar apenas aceita passivamente o que surge à vista. A propósito das grandes cidades norte-americanas e da saturação de imagens em sua paisagem, Wenders diz o seguinte em 1984:

> [...] Um sonho também se compõe de imagens, muito mais do que palavras. Sonhos se *vêem*. Que aparência deve ter então o sonho com um país e pessoas que não sabem mais *ver* porque há muito tempo se acostumaram a receber o que lhes mostram? Já não vêem sequer seus sonhos, eles lhe são mostrados. Produzidos. – Duas palavras muito parecidas: *Produção*. *Sedução*. Em ambas há uma condução. *Deixar-se conduzir* como a forma passiva da palavra ativa *ver*. (WENDERS apud BUCHKA, p. 134)

Sobre isso, Comolli observa uma curiosa inversão no aspecto visual de algumas cidades contemporâneas: elas parecem cada vez mais cinematográficas, mas não porque, como ocorria nos documentários urbanos dos anos 1920, o cinema tenha buscado extrair delas a potencialidade de suas imagens, mas porque elas passaram a ter sua topografia moldada em conformidade com os cenários do cinema; uma espécie de cidade telemática, cidade-cenário, cidade-espetáculo. Talvez Hollywood, em sua condição dupla de centro econômico e cenário principal do cinema norte-americano, seja um bom exemplo dessa "cinegenia" de que fala Comolli.

> O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca. Esse – leve – deslocamento que é chamado "realismo" procede da impressão de realidade; mas ele produz também uma impressão de realidade: a cidade filmada se parece com a cidade da passagem, exceto pelo fato de que se distingue dela por um suplemento de exaltação. E estamos no momento em que as cidades reais preferem essa exaltação, essa *cinegenia*, e começam a se parecer com a sua versão filmada. Triunfo do espetáculo perceptível também na mutação dos cenários cotidianos, cada vez mais conformes à tipologia que o cinema propõe deles, à "imagem", como dizemos, aquela que os filmes fixaram. (COMOLLI, 2008, p. 179)

Assim, enquanto o *pachinko*, a televisão, a anestesia generalizada, os ruídos da urbanidade e a ausência de encontros comporiam o cenário de um mundo feito de plástico, paradoxalmente a "verdade" estaria registrada em alguns filmes antigos do diretor japonês, imagens de uma temporalidade morta, paralisada. Seria a televisão, portanto, uma mídia muito mais próxima das características da nossa temporalidade que o cinema, aceitando-se que vivemos numa época "presentista", como sugere Hartog? Com sua maior facilidade de descartar imagens e substituí-las por novas, ela seria um dos símbolos deste mundo de trocas ultravelozes, com facilidade para tirar e pôr em circulação uma miríade de objetos descartáveis, que faz o novo envelhecer rapidamente e o antigo permanecer imobilizado, sacralizado ou simplesmente esquecido. Uma obra cinematográfica já chega ao público como registro e produto do passado. A televisão pode transmitir ao vivo eventos e situações, o que a coloca como agente fomentador da ilusão do presente contínuo, do "aqui e agora", do universo *in loco* do qual o público também pode fazer parte. O cinema por sua vez não consegue apreender esse presente imediato, como se fosse um dado de sua realidade e lógica singulares; um filme só pode ser a representação de um passado já distante no tempo e no espaço, por isso mesmo ele é projetado junto com uma camada espessa de nostalgia. Mas não seria a nostalgia, conforme a interpretação de Hartog, um dos problemas centrais da temporalidade da virada do século XX para o XXI, em especial as manifestações nostálgicas evocadas para preencher um vazio no tempo presente?

Em *Tokyo-Ga* há três entrevistados: Werner Herzog, Chishu Ryu e Yuharu Atsuta – os dois últimos haviam trabalhado por muitos anos (e em diversos filmes) com Ozu, respectivamente como ator e assistente de direção/diretor de fotografia. Os depoimentos de Ryu e Atsuta trazem talvez os momentos mais nostálgicos e emocionais do filme. Ambos falam da forma com que Ozu gostava de trabalhar e das escolhas técnicas e estéticas dele, e o fazem como se essa práxis do cinema já não fosse possível em 1983. Assim, corroboram o discurso de Wenders desenvolvido durante todo o filme: uma fala sobre a impossibilidade de existir no cinema dos anos 1980 uma narrativa semelhante às dos filmes de Ozu, tidos como "grandes momentos de verdade".

> Nós aprendemos a aceitar que a grande distância separando o cinema da vida é tão perfeitamente natural que ficamos assombrados quando subitamente descobrimos algo verdadeiro ou real num filme. [...] É uma raridade no cinema de hoje encontrar tais momentos de verdade, onde pessoas ou objetos se mostram como realmente são. Isso era o que havia de tão único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos. Eles eram grandes momentos de verdade. Não, não apenas momentos; eram verdades duradouras, que se estendiam da primeira imagem à última. Filmes que, verdadeira e continuamente, lidavam com a vida em si e nos quais as pessoas, os objetos, as

> cidades e os campos revelavam-se. Tal representação da realidade, tal arte, não se encontra mais no cinema. Um dia se encontrou. (Wim Wenders, fala em *off* do narrador, *Tokyo-Ga*)

Em uma cena posterior à da fala de Ryu, o ator visita o túmulo de Ozu e deixa flores sobre a lápide. Em *Tokyo-Ga*, essa ritualização do sentimento de luto é constante, e não está presente apenas quando se fala diretamente da morte. Pensemos na cena inicial e na final do filme, que também são as que iniciam e terminam *Era uma vez em Tóquio*: na primeira, um casal de idosos que mora em Onimichi, pequena cidade na província de Hiroshima, antes de viajar à capital japonesa para encontrar os filhos conversa com uma vizinha sobre a expectativa do encontro; na última cena, o velho, já sem a esposa, que morrera durante a viagem, fala com a mesma vizinha de como poderia ter aproveitado mais o tempo com a família se soubesse que o fim estava próximo.

O cinema de Ozu, então, em seu anacronismo cada vez mais latente, parece preencher esses espaços vazios; é evocado em *Tokyo-Ga* como se fosse uma escritura sagrada porque parece, aos olhos de Wenders, vir não apenas de outra época, mas de outra dimensão estética, inapreensível para quem vivesse em Tóquio nos anos 1980. Wenders fala no filme sobre "raros momentos de verdade, onde pessoas ou objetos se mostram como realmente são". E completa: "isso era o que havia de tão único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos". Mostrar as coisas "como elas realmente são" remete a uma forma "descritiva" de filmar e montar cenas, o que certamente diferencia Ozu de muitos de seus contemporâneos, mais afeitos à ação ou ao desenvolvimento de técnicas narrativas.

> O alto apreço de Wenders por Ozu se funda, antes de tudo, no fato de este se negar a dar explicações adicionais aos acontecimentos. "Ozu foi o único cineasta com quem aprendi alguma coisa: porque seu modo de contar histórias era exclusivamente descritivo [...]". A postura que está por trás de uma explicação como esta, e naturalmente também do próprio modo de representação [...] adotado por Wenders, é determinada pelo desejo de não roubar a dignidade e o valor inerentes ao representado e não desperdiçá-lo como mera função de outra coisa, nem que adquira com isso um significado pretensamente mais elevado. "O que torna a arte cinematográfica possível e lhe dá sentido é que nela todo ser se parece com aquilo que é": esta observação de Béla Balázs é uma das poucas opiniões teóricas sobre cinema com as quais Wenders afirma estar plenamente de acordo. (BUCHKA, 1987, p. 71)

Esse comentário de Peter Buchka ajuda a desvendar o fascínio de Wenders pela filmografia de Ozu ao mesmo tempo que aproxima esses dois cineastas em alguns aspectos: ambos são em certa medida avessos à modernidade no cinema, evitam simbolismos e estão longe de qualquer forma de vanguarda, seja qual for o sentido que usamos para esse termo. Não faz parte da obra deles qualquer tentativa de "estar à frente de seu tempo" ou de

representar uma ruptura estética com os regimes artísticos vigentes. Trata-se, nos dois casos, da busca por uma forma cristalina e verdadeira de representar pequenos universos sociais (uma cidade, uma família, um grupo de amigos) sem apelar para códigos visuais herméticos. Chama a atenção em Ozu a forma como a modernidade galopante do Japão de seu tempo foi retratada com serenidade, sem muitos sinais de repulsa ao novo nem tampouco de adesão entusiasmada a este. Ao tomar a cinematografia de Ozu como exemplo do que admirava no cinema, Wenders deixa claro, em meados dos anos 1980, que a busca por novidade valorizada pelo Novo Cinema Alemão perdia muito de sua razão de ser num momento em que o que se colocava em jogo, no caso desse cineasta, era o retorno a valores tradicionais e a interrupção momentânea dos ideias de modernidade. O desejo por ruptura ficava para trás nesse momento.

Nascido em 1903, Ozu começou a fazer cinema em meados da década de 1920, época em que o Japão, assim como ocorria em vários outros países que contavam com uma indústria cinematográfica significativa, o cinema experimentou um formidável desenvolvimento, tanto em relação às técnicas adotadas como à maturação de uma linguagem própria e de gêneros bem definidos. A modernização do Japão iniciada durante a Restauração Meiji, na segunda metade do século XIX, e que teve continuidade a partir da Era Showa, colocou o país num duplo caminho: de "ocidentalização", de um lado, e de restauração de seus valores tradicionais, de outro. O empreendimento da industrialização e militarização no país sem qualquer alteração em sua organização política (a figura do imperador ainda continuaria por muitas décadas como a autoridade suprema) fez com que um Japão "antigo" e outro "moderno" compartilhassem o mesmo território sem maiores cisões entre eles. Modernidade e tradição puderam de alguma forma se manter como forças paralelas, e não concorrentes.

Sobre isso, Eric Hobsbawm observa que havia, durante a "abertura" dos países orientais ao Ocidente, "uma convicção de que só pela adoção de suas [dos países ocidentais] inovações se poderia preservar ou restaurar os valores específicos da civilização nativa" (HOBSBAWM, 1995, p. 201). O objetivo da Restauração Meiji "não era ocidentalizar, mas ao contrário tornar viável o Japão tradicional" (HOBSBAWM, 1995, p. 201). Ainda assim, as cidades acabariam sendo dotadas de projetos de desenvolvimento distintos: Tóquio e Yokohama, por exemplo, se tornariam metrópoles altamente urbanizadas e industriais, enquanto que cidades como Quioto e Osaka guardariam mais vestígios da tradição japonesa, como palácios imperiais patrimonializados.

Ao menos no que se refere às representações cinematográficas, tradição e modernidade estavam presentes em igualdade de forças (WADA, 2008, p. 5). Na década de 1930 havia dois grandes gêneros de filmes japoneses: os *jidaigeki* (filmes de "época") e os

*gendaigeki* (filmes de histórias contemporâneas). Yasujiro Ozu deu preferência, desde o início de sua carreira, aos *gendaigeki*, muitos dos quais ambientados em Tóquio. Sua obra, como ressalta Wim Wenders em *Tokyo-Ga*, traz impressões bem marcadas das transformações no país durante o século XX, as quais aparecem de forma mais acentuada nas relações dos personagens do que na paisagem urbana. E, embora Ozu viesse após a sua morte a ser reconhecido como um cineasta que assimilou muito dos modos japoneses na forma rígida como tratava planos e sequências (o que lhe rendeu o rótulo de "o mais japonês dos japoneses"), seus primeiros filmes sofreram grande influência do cinema norte-americano, sendo descritos como comédias ingênuas ou simples imitações da produção hollywoodiana da época[23]. Como se estivesse justificando seu ato deliberado de "importar" técnicas e enredos dos EUA, Ozu escreveu para uma revista japonesa em 1933 sobre suas dificuldades em registrar o cotidiano japonês em filmes:

> A vida dos japoneses é absolutamente não-cinematográfica. Por exemplo, ainda que seja para simplesmente adentrar uma casa, é preciso abrir a porta corrediça, sentar-se no vestíbulo, desamarrar os sapatos, e assim por diante. Não há como evitar estagnações. Por isso, o cinema japonês não tem outra saída senão retratar essa vida propensa a estagnações por meio de mudanças que a adaptem à linguagem cinematográfica. A vida no Japão precisa tornar-se muitíssimo mais cinematográfica. (*Kinema Junpô*, 11 jan. 1933. Apud YOSHIDA, 2003, p. 43)

Se era impossível fazer com que os japoneses mudassem seus hábitos a fim de tornar os filmes menos "estagnados" em termos de ritmo e ação, Ozu passou, a partir de meados da década de 1930, a abandonar continuadamente as técnicas de montagem e a dar aos planos uma austeridade pouco vista na obra de outros diretores. Trata-se de uma mudança substantiva em relação a seus primeiros filmes. Os movimentos de câmera cessaram quase por completo, e a ordem das sequências obedecia a uma lógica linear, sem muitas elipses bruscas, cortes violentos ou *flashbacks*. "Ozu passa a experimentar tão-só uma montagem ilimitadamente 'flutuante', impregnada de profundos silêncios, que apenas pode ser definida como 'o olhar de um objeto'" (YOSHIDA, 2007, p. 61). Essa forma altiva de compor as imagens alcançou seu ponto máximo em filmes como *Pai e filha* (*Banshun*, 1947).

O pai é um professor universitário já chegando à velhice; a filha tem 27 anos, idade que o círculo social dos dois considerava tardia para o casamento. Assim, a tia (irmã do pai) pressiona a filha para casar logo, mas ela resiste aos pedidos constantes porque não quer

[23] Nos anos 1920 essa suposta imitação provavelmente não era encarada de forma depreciativa. Kiju Yoshida relata que era grande a influência do cinema norte-americano, não só em aspectos técnicos como também no enredo e na forma de interpretação dos atores (YOSHIDA, 2003, p. 39). O modelo ocidental era, nessa época, o ponto de partida para a formação da forte indústria cinematográfica japonesa (NOVIELLI, 2007, p. 33).

abandonar o pai, que vive sozinho desde a morte da mãe. Essa história simboliza também alguns dos dilemas da modernidade: as novidades do "mundo lá fora", o "abandono" da família patriarcal para a criação de uma nova família, os ritos de passagem que implicam deixar para trás algumas seguranças. A promessa de felicidade para a filha era também a ameaça da separação entre duas pessoas tão próximas quanto poderiam ser. E, se o casamento era socialmente incentivado devido ao final da Segunda Guerra e à necessidade de aumentar a população, outros valores estavam em jogo. Ao final, o pai finge que ele próprio vai casar, o que leva a filha a também optar pelo matrimônio. É dessa forma sutil, através de pequenos dramas familiares, de histórias simples, quase banais, extraídas da intimidade das relações afetivas, que Ozu representava anseios e tensões próprios das grandes transformações sociais. Também aqui modernidade e tradição são simbolizadas por meio dos personagens:

> [...] a modernidade é aquela brisa de democracia que induz o pai a renunciar à filha para que ela seja feliz, que faz com que seja ele próprio a estimulá-la para escolher livremente desposar ou não o homem proposto; tradição é a obtusa obstinação da mulher em querer reafirmar o papel atávico da filha que se encarrega do pai renunciando à própria felicidade [...] (NOVIELLI, 2007, p. 184)

A convulsão social do pós-guerra em nenhum momento parece ter afetado a placidez das narrativas sem pressa do cineasta, muito pouco preocupado em retratar o Japão de forma "realista". Podemos compreendê-lo então como um autor refratário às urgências de sua época, às demandas factuais da sociedade. Mas, ainda assim, um artista da unidade, que conseguia reunir harmonicamente personagens e situações completamente dessemelhantes.

> Seu estilo refletia já algumas constantes [...] um conjunto de códigos que tornam universais suas situações: a posição da câmera no nível dos tatames, os diálogos lacônicos e extraídos do cotidiano, a simplicidade geral dos ambientes e das situações, lidos por meio de quadros que se sucedem num fluxo ordenado, uma extrema atenção dedicada a todos os elementos visuais, para permitir ao espectador uma leitura de cada componente desse universo, sentindo-o como um próprio. Seus personagens nunca ambicionam felicidades utópicas, mas apenas procuram preservar o equilíbrio do núcleo familiar contra os ataques do tempo e o avançar da vida. Trata-se, normalmente, de famílias retratadas no momento em que devem enfrentar um acontecimento destinado a mudar para sempre seu pequeno mundo: o casamento da filha, a morte de um dos genitores, o distanciamento da própria casa. (NOVIELLI, 2007, p. 184)

É notório também que Ozu não tenha realizado qualquer filme com referência direta à situação japonesa do imediato pós-Segunda Guerra, embora ele próprio tivesse servido ao exército japonês como cineasta oficial (YOSHIDA, 2003, p. 102). O mundo ordenado, sereno e afetivo dos filmes de Ozu contrastava com o caos de um país devastado pela guerra. O diretor Kiju Yoshida interpreta essa "defasagem" de Ozu em relação à sua temporalidade

como uma descoberta valiosa do cineasta quanto às possibilidades do cinema de se diferenciar da realidade do mundo, de "restabelecer a ordem num mundo sem ordem", para usarmos a expressão de Wim Wenders.

> A situação da época era mesmo desafortunada do ponto de vista histórico, pois, a fim de dissimular o caos do mundo, espalhavam-se a insegurança e a incredulidade, a loucura e o ódio. Enfatizava-se uma ordem simulada e impunha-se às pessoas um clima de pavor. Nesse sentido, não é verdade que Ozu tenha sido anacrônico: ele apenas não acreditava na falsa ordem enfatizada por seu tempo, e achava que a história humana não evoluía necessariamente. Era, antes, uma pessoa que se isolava em seu temperamento antitemporal. (YOSHIDA, 2003, p. 104-105)

Nos anos 1950 o cinema japonês alcançou um patamar até então inédito em relação a reconhecimento mundial. A partir de 1946, durante a ocupação norte-americana, muitos filmes estrangeiros que haviam sido banidos pelo poder militar durante a Segunda Guerra começaram a ser distribuídos no Japão, porém, de início, praticamente apenas títulos dos EUA, com algumas exceções. Havia nove produtoras dos EUA representadas no Japão (Paramount, MGM, Warner, Universal, RKO, Columbia, 20th Century Fox, United Artists e Republic).

A partir de 1947 filmes ingleses, franceses e italianos passaram a ser exibidos, mas ainda com um forte controle por parte da ocupação para que obras com referências positivas às ideologias de esquerda tivessem sua exibição negada. Filmes como *Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rosselini, 1947) só seriam apresentados ao público em 1952, ano do final da ocupação dos EUA no Japão (NOVIELLI, 2007, p. 145-146). A popularização do cinema japonês na Europa foi favorecida pela abertura do mercado europeu a filmes de países de outras regiões. A criação de grandes festivais de cinema, como o Festival de Cannes, prenunciava o grande intercâmbio de filmes que marcaria o cinema dos anos 1950.
O marco inicial da ascensão japonesa foi *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, que ganhou o Leão de Ouro do Festival de Veneza e também o prêmio honorário do Oscar oferecido a filmes "estrangeiros"[24], feitos à época inéditos para o cinema asiático.

Ao contrário de alguns de seus conterrâneos (além de Kurosawa podemos citar Kenji Mizoguchi e Nagisa Oshima), Ozu não obteve grande reconhecimento nos países ocidentais enquanto esteve vivo. Isso viria a acontecer posteriormente à sua morte, quando diretores como Jim Jarmusch[25] e o próprio Wim Wenders o incensaram, assumindo a grande influência

[24] O prêmio competitivo do Oscar para melhor filme em língua estrangeira só seria implantado em 1956.
[25] Cf. entrevista disponível em: http://www.zetafilmes.com.br/interview/jimjarmusch.asp?pag=jimjarmusch. Acesso em 22 mai. 2010.

que ele trouxe em seus trabalhos. Isso pode ser explicado em parte pela insistência em histórias com pouca ação narrativa e quase nenhum apelo comercial. Se a produção japonesa na década de 50 já era parcialmente reconhecida na Europa e nos Estados Unidos, Ozu continuava fazendo filmes para plateias japonesas, que se reconheciam naqueles personagens tão comuns e ao mesmo tempo tão singulares. "Nesse sentido, talvez seja verdadeiro que fosse 'o mais japonês dos diretores japoneses', como muitos afirmaram, e pode-se recear que um público ocidental ignore os particulares que, para o público nipônico, revelam um imaginário completo" (NOVIELLI, 2007, p. 186).

Se alguns filmes de Ozu de certa forma contradiziam o "espírito" do tempo em que foram feitos, trazidos para compor a narrativa de *Tokyo-Ga* mostram-se anacrônicos quando ao lado das imagens da metrópole em estado posterior de desenvolvimento. Contudo, o próprio Wenders diz em sua narração que, antes de passar um período em Tóquio, pensava em testemunhar situações, lugares, pessoas que o fizessem reconhecer aquele "mundo ordenado" que conhecera através dos filmes de Ozu. Embora admita a impossibilidade de conciliar os dois mundos – o da sua memória afetiva, ligado a imagens do passado, e o da realidade que se apresenta –, de sua tentativa surgem imagens de grande poder para pensarmos a relação dos sujeitos com a temporalidade que experimentam.

Duas sequências do filme, em particular, mostram que num mesmo espaço urbano diferentes experiências de tempo e espaço podem coexistir. Uma delas mostra um pequeno grupo de artesãos confeccionando alimentos feitos de cera; durante o processo artesanal, as iguarias são preparadas como num restaurante, e só depois de ficarem prontas para comer passam pela cerificação. Ao filmar esse curioso método de confecção de falsa comida, com todo o lento e cuidadoso ritual dos *chefs* de cozinha, no país da racionalização total do tempo nos processos produtivos, Wenders mostra uma das ironias da pós-modernidade, que aceita abertamente as contradições, o pluralismo, os fluxos contrários: "A ideia de que haja alguma linguagem "universal" do espaço, uma semiótica do espaço que independa de atividades práticas e de atores historicamente situados, tem de ser rejeitada" (HARVEY, 2010, p. 199). Noutra sequência, um grupo de colegas senta no chão de uma das praças da cidade para um animado lanche, todos vestidos como se houvessem saído do trabalho. Ali, naquele momento, os jovens japoneses se desprendem do ritmo acelerado da cidade, interrompem por um momento a cadeia produtiva e a pressa cotidiana para desfrutar lentamente o encontro. E assim o mundo ordenado que Wenders buscava se restabelecia num pequeno instante.

# CAPÍTULO 3

## A ILUSÃO MOVENTE:
## REALISMO, VERDADE E NARRATIVAS SOBRE O TEMPO

Dziga Vertov pretendia que o cinema incorporasse uma linguagem autônoma em relação ao teatro e à literatura; Wim Wenders, que o cinema sobrevivesse como manifestação artística frente à dominação televisiva. Vertov utilizava-se de montagem acelerada, sobreposição de fotogramas, inversões temporais para expressar uma realidade não visível naturalmente pelo olho humano; Wenders, em vários momentos, buscou restituir à imagem cinematográfica sua força contemplativa, privilegiando o uso de *travellings*, planos-sequência e outros recursos que aumentassem a duração dos planos. Vertov voltou-se principalmente para a crônica, os cinejornais, fixando-se no presente para vislumbrar um futuro promissor; Wenders insistiu mais no imbricamento das dimensões temporais, voltando-se para o passado e questionando as boas-novas do futuro. Os filmes de Vertov, em sua grande parte, são menos narrativos e mais analíticos, atendo-se mais à força estética do conjunto de planos e menos ao desenvolvimento de uma história (preferem "mostrar" a "contar"); os de Wenders são essencialmente desenvolvidos a partir de uma divisão clara de tempo e duração, e por vezes, em seus documentários, é o próprio cineasta quem conduz a narração oralmente. Vertov negava a ficção como recurso válido para se mostrar a realidade; Wenders sobrepôs de diversas formas cenas ficcionais a imagens documentais, problematizando a própria separação entre ficção e documentário.

Dessa forma, qualquer comparação, de qualquer natureza, que seja feita entre Dziga Vertov e Wim Wenders tende a colocá-los em campos completamente distintos da cinematografia, tanto estética como historicamente, de modo que as aproximações possíveis devem ser apresentadas em sentido estrito, levando-se em conta aspectos específicos de sua obra. Ambos são cineastas na acepção ampla da palavra, pois muitos de seus filmes podem ser lidos como reflexões sobre o ato de filmar, como teses audiovisuais sobre o cinema expostas de forma contundente, programática (no caso de Vertov), ou discretamente diluídas nas narrativas (em Wenders), com a diferença de que Vertov fazia da montagem a síntese de suas análises cinematográficas enquanto Wenders as estendia para a fala de seus personagens ou para a sua própria. Wenders reconheceu ao menos essa afinidade com Vertov, chegando a explicitá-la em *O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*, 1994).

Nesse filme, Phillip (Rüdiger Vogler), um engenheiro de som, recebe um pedido de seu amigo e diretor de cinema Friedrich (Patrick Bauchau) para que viajasse a Lisboa a fim de ajudá-lo a terminar um documentário experimental sobre a cidade. Ao chegar lá, Phillip não consegue encontrar Friedrich, embora passe várias semanas hospedado no pequeno estúdio dele. Lá ele tem contato com o material bruto do filme, em preto e branco e com cenas cotidianas da cidade, numa estética próxima à de *Um homem com uma câmera* (com cenas de bondes elétricos e prédios captados em ângulos não convencionais). Mesmo imaginando que seu amigo já não está mais em Lisboa, Phillip anda pela cidade para captar sons e posteriormente sincronizá-los com as imagens filmadas. A referência ao "homem com uma câmera" de Vertov é nítida, embora o instrumento de Philip não seja uma câmera de filmar, e sim um aparelho de gravação de sons. Depois de coletar depoimentos de moradores locais e ruídos de toda espécie, e de ambientar-se à cidade e às pessoas, Philip encontra seu amigo por acaso na rua. Ao ser questionado por ele sobre o motivo de ter abandonado a produção do filme, Friedrich demonstra desencanto em relação à ideia inicial: "Eu achava que podia andar filmando em preto e branco por esta cidade velha, como Buster Keaton em *The cameraman*. O homem com a câmera. E viva Dziga Vertov!", diz ironicamente. Porém, Phillip consegue convencê-lo a terminar o filme e ambos saem pelas ruas, com uma velha filmadora movida a manivela, para registrar uma sequência de um bonde elétrico em movimento, exatamente como as do filme de Vertov.

Mais que utilizar uma simples referência a Vertov e à noção de cine-verdade, Wenders traz novamente à tona a discussão que confronta o suposto olhar objetivo da câmera com o olhar subjetivo do operador, e propõe uma reflexão contemporânea sobre o debate – datado nos anos 1920-30 – em torno do caráter da imagem fílmica produzida pelo encontro desses diferentes olhares. A certa altura da discussão entre Phillip e Friedrich, este ironiza uma possível relação entre a neutralidade da câmera e a realidade objetiva dizendo pretender filmar de costas para a câmera, de forma a mostrar o mundo "como ele é", e não como o operador quer que ele seja. Embora vários aspectos desse debate tenham perdido o vigor nas últimas décadas – a noção de realidade é inseparável da percepção subjetiva que se tem dela –, voltar a ele é importante para pensarmos noções caras à história e às artes, como representação, verdade, manipulação etc.

## O REAL E O FICCIONAL

Mesmo de maneiras bem distintas, Vertov e Wenders se propuseram a mostrar algo que fosse verdadeiro, real, que aproximasse a experiência do filme à da vida. Não obstante, a obra dos dois cineastas passa ao largo do que se costuma chamar de realismo cinematográfico, cujos princípios foram bem analisados por André Bazin em ensaios publicados nos anos 1950 na revista *Cahiers du Cinéma*. Mais especificamente, tanto Vertov como Wenders diferem-se radicalmente do neorrealismo italiano (forma mais radical de realismo no cinema até então) ao menos num aspecto: enquanto este se apoia na valorização da realidade em seu grau máximo de representação, "anulando" a presença do diretor na montagem e no enredo, Vertov e Wenders (ressalta-se novamente: por caminhos bastante diferentes) constantemente interferem no filme, fazendo notar a presença do diretor e lembrando a todo instante que cada aspecto da obra é uma construção mediada e manipulada por ele, o que resulta em filmes autorreferenciais, com frequente uso de metalinguagem.

Depois do grande desenvolvimento da estética cinematográfica na década de 1920 e no início da de 1930, quando o ímpeto experimental de Vertov, Vigo, Ruttmann, Epstein e outros elevou de vez o cinema ao patamar de arte, e quando houve a transição do cinema mudo para o falado, diversas formas de realismo cinematográfico se impuseram como modelos dominantes do cinema mundial. Sem a necessidade das interpretações pantomímicas, das cartelas que cortavam cenas para apresentar diálogos, a partir dos anos 1930 muitos diretores passaram a adotar o princípio do "narrador invisível", iniciado antes por Griffith, e que consistia na valorização da contiguidade espaço-temporal de modo que a transição entre um plano fosse feita sem sobressaltos (aquilo que mais tarde passou a ser chamado de *raccord*). O que permitia um maior apelo realista era principalmente o fato de não apenas a composição das imagens ser feita sob a égide do realismo, mas sobretudo o enredo, a interpretação dos atores, os diálogos, os cenários. *Vinhas da Ira* (*Grapes of wrath*, John Ford, 1940) – filme baseado no romance homônimo de John Steinbeck e que trata de uma família norte-americana que perde a propriedade durante a Grande Depressão e é obrigada a migrar para a Califórnia em busca de sobrevivência – representa o modelo clássico desse tipo de cinema cuja força apoia-se na verossimilhança do enredo e na fidelidade da caracterização dos personagens e do cenário.

Porém, é com o neorrealismo italiano que esse paradigma estético-ideológico vai se aprofundar ao máximo e gerar um importante debate na crítica de cinema sobre aspectos éticos, formais, ideológicos e discursivos, a ponto de ser considerado por Bazin, Deleuze e

outros teóricos o ponto de ruptura entre o cinema clássico e o moderno. Trata-se de um modelo especial de realismo na medida em que lançou mão de uma série de "diretrizes" formais que pudessem tornar a realidade social da Itália do imediato pós-guerra sensível ao público e desprezou quaisquer recursos que pudessem afastar o cinema dessa realidade. Entre essas diretrizes estavam: utilização de cenários reais, fora dos estúdios; substituição da montagem das representações pelos planos longos e planos-sequência; uso eventual de atores não profissionais; recusa a qualquer forma de efeito ou trucagem visual; baixo orçamento de produção; temática que aborda os problemas sociais da época, como o desemprego e a fome; utilização de dialetos locais em diálogos, os quais haviam sido reprimidos pelo governo fascista (FABRIS, 2008, p. 205).

"O neo-realismo", afirma Yuri Lotman em texto escrito nos anos 1970, "procurou apagar o artista do texto" (LOTMAN, 1978, p. 177), na esperança de que quanto menos cortes e manipulações houvesse num filme, mais próximo ele estaria de captar a realidade – ou, ao menos, de representá-la com o máximo de fidelidade possível. Percebia-se que, se por um lado a montagem é um dispositivo formal imprescindível para a narração cinematográfica e a criação de imagens, por outro pode ser instrumento de falsificação do mundo, com grande capacidade de iludir, enganar. Depois de filmes de propaganda como *Triunfo da vontade* (*Triumph des Willen*, Leni Riefensthal, 1935), que utilizaram a montagem para glorificar regimes absolutistas, esta deixou de ser uma questão puramente formal, e suas implicações éticas e políticas passaram a ser levadas em conta por cineastas como Luchino Visconti, Roberto Rosselini e Vittorio de Sica. Como analisa Ismail Xavier, a tendência realista é fazer com que os objetos e os acontecimentos representem a si mesmos, e não outros objetos e acontecimentos; eles recebem uma carga de literalidade, passam a "ser o que são" (mas isso não quer dizer que eles perdem sua força simbólica, seu poder de significação).

> Nada de simbolismos. Ou seja, nada de tomar uma coisa pela outra ou usar um objeto apenas como suporte para a representação de uma idéia abstrata. O que é a montagem senão o lugar das manipulações criadoras de tais simbolismos? O que é a montagem senão o lugar da anulação da presença das coisas, que deixam de valer por aquilo que são para valer por aquela ausência que elas representam? (XAVIER, 2003, p. 88)

André Bazin identificou nos filmes neorrealistas o desenvolvimento pleno de uma estética cinematográfica que não "retalha" o mundo, que revela "o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural" (BAZIN, 1991, p. 80), o que se constituiria no ponto alto de uma evolução que iniciara com a chegada do filme sonoro, quando o cinema

aproximou-se de sua vocação realista ao renunciar ao símbolo e à metáfora para valorizar a representação da realidade objetiva (BAZIN, 1991, p. 80).

> [...] o neo-realismo italiano opõe-se às formas anteriores de realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total de efeitos de montagem. Como em Welles, e apesar das oposições de estilo, o neo-realismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real [...] Não devemos nos iludir com o fato de a evolução neo-realista não se traduzir, a princípio, como nos Estados Unidos, por alguma revolução na técnica de decupagem. São muitos os meios para atingir o mesmo objetivo. Os de Rosselini e os de De Sica são menos espetaculares, mas também visam acabar com a montagem e a fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade. (BAZIN, 1991, p. 79)

A "continuidade da realidade" de que fala Bazin pode ser atribuída principalmente à utilização constante de planos-sequência. Em oposição ao discurso e à manipulação da montagem, afirma Xavier, Bazin "solicita um olhar cinematográfico mais afinado ao olho de um sujeito circunstanciado, que possui limites, aceita a abertura do mundo, convive com ambigüidades" – a postura de um olhar "em sua interação com o mundo", cuja legitimidade vem do fato de reproduzir as condições do "olhar ancorado no corpo", que vivencia uma duração em sua continuidade, sem interrupções causadas pela manipulação do tempo na imagem (XAVIER, 2003, p. 46-47). Bazin pede realismo no cinema, e o plano-sequência provoca uma intensa imersão no "tempo real", pois representa um olhar sem cortes, que observa o fluir integral de um acontecimento (XAVIER, 2003, p. 47). Todas as pessoas com capacidade de ver observam o mundo em plano-sequência – o "corte" acontece apenas quando se fecham os olhos. O plano-sequência prolonga por alguns instantes a expectativa pelo corte espaço-temporal[26] e nos coloca em contato com uma duração próxima à que perceberíamos se olhássemos para a mesma cena sem a mediação da câmera. "A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o real acabe advindo", diz Jacques Aumont (2004, p. 66). Trata-se da materialização da utopia realista que almeja aproximar o espetáculo à vida, como na formulação de Jean-Louis Comolli (2008, p. 218); fazer com que o espetáculo não seja alienado à vida, ao mundo, às relações afetivas, à paisagem ordinária das cidades – o mundo tal como ele se nos apresenta, ou ao menos da forma mais próxima possível.

[26] "O cinema apresenta um modelo do mundo real. O espaço e o tempo estão entre as características mais importantes da realidade. A relação que a característica espacio-temporal do objecto (o mundo real) mantém com a natureza espacio-temporal do modelo (o cinema) determina em grande parte a essência deste e o seu valor cognitivo." (LOTMAN, 1978, p. 135)

> Essa seria uma primeira definição do realismo cinematográfico: aquele espírito, aquele estilo, aqueles efeitos, aquele sistema de escritura que nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (durante a projeção de um filme, por exemplo) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida [...] (COMOLLI, 2008, p. 218)

Em *A terra treme* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), o percurso dos pescadores dentro e fora do mar é acompanhado por planos demorados, para que se crie no espectador um sentimento de cumplicidade natural de quem observa, de longe, a movimentação dos trabalhadores em busca de seu ganha-pão. Chama a atenção não apenas o grande número de planos longos, com profundidade de campo e lentos movimentos de câmera, mas também a ausência de elipses temporais – pois efetuar um corte para deixar a ação subentendida é "manipular" o tempo. Nesses momentos, o cinema está apto a mostrar o que acontece no decorrer de um olhar, à medida que o tempo da representação coincide com o tempo real, a duração verdadeira do fluir do tempo em sua continuidade. Deleuze chama esse tipo de imagem que guarda uma espécie de "pureza", que não remete a outra coisa além de si mesma, de "imagem ótico-sonora pura": "a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser 'justificada', como bem ou como mal". (DELEUZE, 2007. p. 31). Nossos "esquemas sensório-motores" não têm dificuldade em reconhecer essas imagens e associá-las a situações e acontecimentos mundanos.

> As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. (DELEUZE, 2007. p. 31)

Rosselini, em *Roma, cidade aberta* (1945), marco simbólico do início do neorrealismo, filma uma história que se passa durante a ocupação alemã na Itália a partir de personagens representativos da Resistência no país, como padres e militantes comunistas, para simbolizar a união do povo italiano num momento de guerra – outra importante característica do neorrealismo: a ausência de heróis individuais, de protagonistas; o heroísmo é quase sempre coletivo, vindo da moral elevada de pessoas que se solidarizam para resolver juntas seus problemas. As filmagens feitas nas ruínas da cidade de Roma, a utilização de atores não profissionais que haviam presenciado cenas semelhantes às do filme durante a guerra, a

intensa imersão na realidade social do país transformaram algumas sequências quase em curtos documentários da situação da Itália no imediato pós-guerra. As próprias condições de produção testemunham as dificuldades por que passava boa parte dos italianos, com necessidades materiais, como escassez de película virgem, e recursos técnicos compreensivelmente precários. Trata-se de uma situação tão extrema que não se pode ignorar a influência do contexto social na composição da obra, o qual contribuiu sobremaneira para que esse e outros filmes do período adquirissem um grau de realismo poucas vezes visto até então na história do cinema. Os cineastas italianos desse período carregaram o "dever" simbólico de reconstruir a cultura de um país destruído pela guerra mas livre da dominação fascista. Tal momento histórico teria de ser registrado na forma de crônicas do ano zero da reconstrução. Os filmes neorrealistas, a exemplo das obras soviéticas aqui analisadas, se mostram mais um caso claro de influência dos processos sócio-históricos nas escolhas estéticas de seus realizadores.

> A Itália saía moralmente renovada depois 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.
> Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação –, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano.
> Na cultura do imediato após-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas. (FABRIS, 1996, p. 37)

Na base do "realismo" desses filmes, porém, não está a crença de que é a própria realidade que está impressa no filme, e sim a ideia de que quanto mais a organização espaço-temporal da narrativa se aproximar da percepção da vida real, mais diretamente o filme poderá "transportar" o espectador para a realidade que se vê ali representada.

> O realismo estético não está no discurso que reorganiza os dados imediatos do real de modo a decifrá-lo e ir além da percepção. A representação legítima das coisas e dos fatos não é senão a sua representação integral, trabalhada, artificial, por isso mesmo estética; mas, acima de tudo, respeitosa, evitando acréscimos, de modo a que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca sua presença na realidade bruta. (XAVIER, 2003, p. 88)

Debater realismo no cinema implica logo de saída lidar com uma aporia. Nenhuma outra arte pode apresentar um efeito de realidade tão grande quanto o cinema. A imagem nos parece indiscutível, pois é exatamente como aquelas que vemos diariamente fora da tela. Num filme, pessoas se movimentam num ritmo que nos é familiar, as situações se transformam em conflitos já esperados e nós as reconhecemos e lhes conferimos legitimidade. Se assistimos a

um filme e bloqueamos os avisos do cérebro que dizem que aquilo é uma armação, um jogo de encenações, uma manipulação feita para iludir, é porque não duvidamos das imagens; elas são reais e podem nos fazer perceber outras realidades para além do filme. Ainda que o cenário pareça inautêntico, percebemo-lo como um local verdadeiro no contexto da história. Do contrário Sergio Leone nunca poderia simular o "velho oeste" norte-americano em locações na Espanha (como o fez na sua *Trilogia dos dólares*[27]), Luchino Visconti não teria conseguido fazer um teatro parecer uma cidade em *Noites brancas* (1957) e Lima Barreto não teria podido transformar Vargem Grande do Sul, no interior do Estado de São Paulo, no sertão nordestino em *O cangaceiro* (1953). Os lugares geográficos a que se referem as histórias são reconhecidos pelo público mesmo que as locações não sejam os próprios lugares, e sim cenários criados artificialmente para imitá-los. O efeito de realidade talvez fosse o mesmo se tivessem sido utilizadas locações nos próprios lugares onde as narrativas acontecem, pois nesse caso continuariam sendo imagens dos lugares, e não os lugares em si.

Contudo, ainda que um filme tenha esse poder de iludir e de nos fazer imergir em sua realidade encenada como se fosse a própria realidade, quando pensamos em cinema criticamente, quando não estamos totalmente submersos em sua lógica ilusória própria, percebemos o que há de manipulação nessas imagens. Mas essa certeza não tira a convicção de que o cinema não faz parte de um universo apartado da realidade; ele institui sentidos, gera comoções coletivas, forma imaginários, movimenta uma indústria diversificada, antecipa expectativas, perpetua estereótipos, pauta parte do debate cultural e – como sustentam Ferro, Rosenstone, White, entre outros – também "escreve" a história.

"Realidade" e "realismo" certamente são conceitos distintos, embora o segundo seja uma forma de visar o primeiro – não há realismo possível sem uma aproximação contínua a certos signos do real. Frederic Jameson, enfrentando teoricamente a tensão gerada entre a representação e a realidade, chama a atenção justamente para a instabilidade do conceito de realismo, que exige uma análise que alcance os diversos níveis de interpretação correspondentes ao tipo de realidade que se vê refletida na obra.

> O "realismo" é, no entanto, um conceito singularmente instável devido às suas pretensões estéticas e epistemológicas, que são simultâneas ainda que incompatíveis, como sugerem os dois termos do *slogan*: "representação da realidade". Essas duas pretensões parecem então contraditórias: a ênfase em um conceito verdadeiro será com certeza solapada por qualquer percepção intensificada dos meios técnicos ou artifícios de representação da própria obra. (JAMESON, 1995, p. 162)

[27] *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) *Por uns dólares a mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) e *Três homens em conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), protagonizados por Clint Eastwood.

Assim, se a proposta de uma obra realista é ser uma representação correta do mundo exterior e supondo-se que esse objetivo seja alcançado em seu nível máximo, a obra deixa de ser percebida como um elemento estético, ficando assim fora da esfera da arte. Por outro lado, se o que é colocado em primeiro plano são os "artefatos artísticos" estimulados a realizar "a captura da verdade do mundo", o realismo projetado na obra acaba sendo percebido como simples "efeito de realidade". Nesse caso, "o real que ele [o realismo] pretendeu desvelar se transforma de imediato na mais completa representação e ilusão" (JAMESON, 1995, p. 162). Não obstante, ainda que pareça uma armadilha teórica, para Jameson é necessário que tanto as exigências estéticas quanto as epistemológicas devem ser atingidas ao mesmo tempo, mesmo que o resultado seja o prolongamento dessa tensão em vez de sua resolução (JAMESON, 1995, p. 162) – caso contrário, qualquer concepção viável de realismo permaneceria incompleta e este se tornaria um conceito sem maior relevância para a compreensão do real inserido na obra de arte. O realismo estético, portanto, na perspectiva adotada por Jameson, ancora-se na necessidade de aproximar-se da realidade sem descaracterizar-se como produto artístico.

Outro elemento identificado por esse autor como próprio do realismo é o alcance "universal" de sua representação, proporcionado por uma generalização de acesso e recepção (JAMESON, 1995, p. 173). Isso porque o realismo "acabou de ser definido como o desvelamento – na esfera pública – de certos tipos de realidade e experiência de grupo e de certas formas de alteridade lingüísticas até então invisíveis" (JAMESON, 1995, p. 173). Dessa forma, para Jameson, o realismo deve ser compreendido como o momento em que um código restrito passou para o nível de universal, o que é permitido por um momento histórico em que há uma cultura dominante que torne esses códigos compreensíveis a um público amplo (nesse desenvolvimento histórico, o realismo é sucedido pelo modernismo, que volta a desenvolver códigos mais restritos e menos universais). Quanto a esse código restrito que se torna "universal", trata-se naturalmente do código de uma única classe dominante, "quando ela ainda pode se sentir como uma unidade de classe ou de grupo e quando sua experiência particular de classe é, por um tempo, a do próprio mundo, ou do mundo nascente do mercado e do espaço emergente dos grandes negócios" (JAMESON, 1995, p. 173).

## REPRESENTAÇÃO E NARRATIVA

Até agora temos desenvolvido hipóteses a respeito da relação entre realismo estético e busca pela "verdade" no registro audiovisual, as quais convergem para um ponto comum:

uma obra é tanto mais realista quanto mais conseguir aproximar o espetáculo da vida, quanto mais próxima da contemplação natural do mundo for a experiência cinematográfica por parte do espectador. Mas se pretendemos voltar à questão da historicidade possível do registro audiovisual, da relação entre história e cinema, é importante pensar nas condições sob as quais se compõe a própria narrativa e de que forma ela se relaciona, no cinema e na história, como a ideia de representação. A primeira dificuldade é lidar com a variação de sentido do termo *representação* para o cinema e para a história. No teatro e no cinema, por exemplo, a palavra significa também *encenação*, *atuação*, e nesse sentido pode ser vista como um elemento à parte da narrativa. Num debate historiográfico tem-se mais dificuldade em separar representação e narrativa, dado que esta é a principal forma pela qual acontecimentos, processos, estruturas, movimentos temporais são "representados". Não se trata de uma representação visual de um objeto, portanto a representação aqui não é tomada pela necessidade de ser uma "cópia" realista de seu objeto, não pretende ser a expressão mimética de um acontecimento, mas "traduz" em linguagem escrita aspectos da experiência humana. Em outras palavras, se no cinema representação e narrativa podem ser colocadas em dimensões diferentes, no campo da história a narrativa pode ser vista como a representação em si.

As narrativas históricas pretendem responder a algum problema, preencher algum vazio, compensar alguma limitação. Elas são criadas para que os acontecimentos narrados cheguem ao conhecimento de quem não os presenciou, e para isso não se resumem à apresentação e descrição desses acontecimentos, mas envolvem seleção de problemas, levantamento de hipóteses, análise de fontes, diálogo com outros autores, mobilização de argumentos, comparações. Temos, então, a primeira grande diferença entre a narrativa ficcional e a histórica: a segunda guarda a pretensão de ser verdadeira, de ser o relato verídico de algo que realmente aconteceu; a primeira preza mais pela verossimilhança do que pela veracidade e, embora não esteja totalmente descolada da realidade exterior, não faz desta a razão de ser do relato nela contido. Isso significa que dentro do relato histórico há um discurso sobre a verdade, sobre algo que tenha de fato existido, o que dá à história uma virtual veracidade que lhe confere legitimidade (NOVA, 2009, p. 135) – a narrativa ficcional também é dotada de legitimidade, mas de outra ordem.

Para compreender como se constrói esse discurso que busca aproximar a história da verdade, Michel de Certau identifica, em *A escrita da história* (obra publicada em 1975), alguns elementos fundamentais daquilo que chamou de "operação historiográfica". Para ele, ver a história como uma operação permite, de forma limitada, "compreendê-la como a relação

entre um *lugar* (um recrutamento, um meio e uma profissão), *procedimentos de análise* (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura)" (CERTEAU, 1982, p. 66). Dessa forma, a história faz parte da "realidade" de que o texto histórico trata e se articula com ela a partir desses elementos centrais. O "lugar" (socioeconômico, político, cultural) da prática historiográfica a submete a imposições, está ligada a privilégios e convenções sociais, e é em função desse lugar que os métodos são formados, que os documentos e as questões propostas se organizam (CERTEAU, 1982, p. 66-67) e que critérios de valoração são estabelecidos.

Em relação aos "procedimentos de análise", Certeau faz uma observação sobre a utilização de documentos na pesquisa histórica que destaca a forma dinâmica como estes são apropriados no decorrer do tempo: segundo o autor, o ponto de partida da operação historiográfica é o gesto de separar, reunir e transformar certos objetos em documentos. Portanto, o documento é algo *produzido* pelo historiador, pelo simples fato de ele "transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto" (CERTEAU, 1982, p. 81).

> Este gesto consiste em "isolar" um corpo, como se faz em física, e em "desfigurar" as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto a *priori*. Ele forma a "coleção". Constitui as coisas em um "sistema marginal", como diz Jean Baudrillard; ele as exila da prática para as estabelecer como objetos "abstratos" de um saber. Longe de aceitar os "dados", ele os constitui. O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, e que o destinam a um reemprego coerente. (CERTEAU, 1982, p. 81)

A confecção de um texto escrito é o momento em que se condiciona o conjunto de dados, documentos, depoimentos e demais fontes aos limites de uma linguagem. É também o modo através do qual o historiador se apropria de "acontecimentos" para delimitar "fatos" históricos. Certeau propõe uma diferenciação entre acontecimentos e fatos, tomados como termos sinônimos pelo uso comum, de acordo com a premissa de que faz parte da prática do historiador dar significado histórico aos acontecimentos, submetê-los a critérios de questionamento, relacioná-los a aspectos culturais, sociais, políticos particulares. Essa operação é justamente a transformação de uma experiência "bruta" (o acontecimento) em um discurso cognitivo a respeito dela (o fato – ou conjunto de fatos).

> [...] o acontecimento é aquele que *recorta*, para que haja inteligibilidade; o fato histórico é aquele que *preenche* para que haja enunciados de sentido. O primeiro condiciona a organização do discurso; o segundo fornece os significantes, destinados a formar, de maneira narrativa, uma série de elementos significativos. Em suma, o primeiro articula, e o segundo soletra. (CERTEAU, 1982, p. 103. Grifos no original.)

Na perspectiva adotada por Certeau, o acontecimento é o ponto de partida e o fato é a leitura do acontecimento em sua relação com os postulados históricos. Partir dos acontecimentos para elaborar os fatos seria como passar da desordem à ordem (CERTEAU, 1982, p. 103); o acontecimento não explica, mas permite uma inteligibilidade, constituindo-se no "suporte hipotético de uma ordenação sobre o eixo do tempo" (CERTEAU, 1982, p. 103).

A operação histórica, conforme Certeau, constitui uma leitura temporal cujos limites engendram uma diferenciação entre presente e passado, sendo o presente um "lugar" próprio que só é assim reconhecível quando em oposição a um passado (CERTEAU, 1982, p. 93). E daí ela "historiciza o atual", "presentifica uma situação vivida", ao mesmo tempo que representa "aquilo que falta", relata uma ausência (CERTEAU, 1982, p. 93). Falamos, certamente, de uma operação linguística, de uma criação (não tomada aqui no sentido de "invenção") narrativa. E como analisaríamos a narrativa histórica, que busca a legitimidade de um discurso sobre a verdade, à luz das demais formas narrativas consagradas no decurso do tempo e que fazem uso livro de recursos de imaginação, invenção e liberdade poética?

O fato de a historiografia se limitar a um universo "factual", ou seja, de ater-se a acontecimentos reais, influencia no próprio uso da linguagem, muito menos livre do que a das narrativas ficcionais. Na história, a linguagem é o meio; na literatura ela é o meio e o fim, como sugere Tzvetan Todorov em formulação datada dos anos 1970:

> A literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela portanto não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem. (TODOROV, 2003, p. 54)

Nessa mesma época, houve uma importante aproximação entre a teoria literária e a historiografia proporcionada por historiadores que colocaram a questão da narrativa na gênese da problemática da produção historiográfica. Hayden White, em *Meta-história*, editado pela primeira vez em 1973, e Paul Veyne, em *Como se escreve a história*, de 1978, relativizaram o estatuto científico e epistemológico da história ao mesmo tempo que procuraram identificar na narratologia as singularidades do discurso histórico e as semelhanças com o relato ficcional. White observa, em texto datado de 1978, que os historiadores "costumam trabalhar com uma autoconsciência muito menos *lingüística* (e, portanto, menos *poética*) do que os autores de ficção" (WHITE, 1994, p. 143). Dessa forma a linguagem, ainda segundo White, é tratada "como se fosse um veículo transparente da representação que não traz para o discurso

nenhuma bagagem cognitiva exclusivamente sua" (WHITE, 1994, p. 143). Se as mais notáveis obras de ficção costumam chamar atenção para questões pertinentes à própria linguagem literária e à relação problemática que ela mantém com a consciência e a realidade, a preocupação dos historiadores com a linguagem se dá principalmente pela "necessidade" de formatar o discurso escrito dentro de certas regras de "objetividade", clareza, visando a evitar ambiguidades e problemas de compreensão:

> Grande parte da preocupação dos historiadores com a linguagem se limita ao esforço de falar com simplicidade, de evitar figuras de linguagem rebuscadas, de verificar se a *persona* do autor não pode ser identificada em alguma parte do texto, e de deixar claro o que significam os termos técnicos, quando ousam utilizar algum (WHITE, 1994, p. 143)

White utiliza a expressão "ficções da representação factual" para se referir às narrativas históricas, de forma que evita a separação rígida entre "ficção" e "verdade", preferindo observar características comuns entre o discurso histórico e o ficcional, especialmente em relação à utilização de recursos retóricos, estilísticos na construção do texto. O autor chama poetas, romancistas e dramaturgos de "escritores imaginativos", na medida em que estes se diferenciam dos autores da historiografia por se ocuparem tanto de eventos imaginados, hipotéticos ou inventados como de eventos em princípio observáveis ou perceptíveis e que estão ligados a situações específicas de tempo e espaço – objeto de estudo dos historiadores (WHITE, 1994, p. 137). Para White, contudo:

> O problema não é a natureza dos tipos dos eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos. O que nos deveria interessar na discussão da "literatura do fato" ou, como preferi chamar, das "ficções da representação factual", é o grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos. (WHITE, 1994, p. 137)

White se apoia no fato de que tanto historiadores como romancistas desejam "oferecer uma imagem verbal da 'realidade'" (WHITE, 1994, p. 138), com a diferença de que estes podem apresentar a sua noção de realidade de forma indireta, através de técnicas figurativas, enquanto que historiadores pretendem fazê-lo diretamente, isto é, "registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio

extratextual de ocorrências ou acontecimentos" (WHITE, 1994, p. 138). Não obstante, "a imagem da realidade assim construída pelo romance pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos "real" do que o referido pelo historiador" (WHITE, 1994, p. 138).

Para Paul Veyne, há uma série de características que aproximam a história da literatura, como a possibilidade de comprimir o tempo e o espaço, de acrescentar descrições, explicações e digressões à narração dos acontecimentos e, especialmente, o fato de ser um relato *parcial* em ambas as acepções da palavra: expressa uma visão de mundo e tem alcance limitado, dada a impossibilidade de abarcar todos os aspectos possíveis.

> Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos. Especular sobre a defasagem que sempre separa a experiência vivida da reflexão sobre a narrativa levaria, simplesmente, à constatação de que Waterloo não foi a mesma coisa para um soldado e um marechal, que é possível narrar essa batalha na primeira ou na terceira pessoa, referir-se a ela como uma batalha, como uma vitória inglesa ou uma derrota francesa, que se pode deixar entrever, desde o início, o seu epílogo, ou simular descobri-lo; essas especulações podem dar ocasião a experiências estéticas divertidas; para o historiador, são a descoberta de um limite. (VEYNE, 1995, p. 11-12)

É a descoberta do limite que faz do historiador um narrador parcial do mundo. Assim, mais do que contar "a história" de um evento, ele narra "uma história" a respeito dele, tratando também de estruturas, processos, tudo combinado na narrativa, a qual comumente centra-se em aspectos temáticos que vão definir a abordagem e metodologia praticadas (daí pode-se optar por uma história social, econômica, cultural etc.). A história pode ser contada de vários pontos de vista possíveis e a partir de diversos recortes espaço-temporais, e cabe ao narrador-historiador localizar rupturas, justificar os recortes, amarrar os acontecimentos numa trama, mas não necessariamente numa rede de causalidades. Narrar é identificar conflitos, tentar resolvê-los, dar-lhes significação e organizá-los numa cadeia de temporalidade. Dessa forma, o resultado não poderia ser uma narração "pura", sem descrição ou explicação; estas funcionam no texto narrativo como linhas que dão forma a uma imagem.

> A história, dizem freqüentemente, não poderia contentar-se em ser uma narração; ela também explica, ou melhor, deve explicar. Isso é confessar que, de fato, nem sempre o faz e que pode se permitir de não fazê-lo sem deixar de ser história; por exemplo, quando ela se contenta de tornar conhecida a existência, no terceiro milênio, de algum império oriental do qual não sabemos mais nada além do nome. Podemos objetar que para a história o difícil seria não explicar, pois o menor fato histórico tem um sentido. (VEYNE, 1995, p. 51)

Romances e textos históricos são, ambos, formatados para fazer crer, para que sejam lidos como formas narrativas verdadeiras, embora atuem sob diferentes "regimes de verdade" – a "verdade" do romance não necessita de comprovação empírica, nem precisa basear-se em evidências reais. Princípio semelhante pode ser aplicado ao cinema. Com o caráter duplo da imagem cinematográfica – de ser cópia fiel da realidade externa e ao mesmo tempo sombra fantasmagórica nascida de uma ilusão –, o cinema desde o início desenvolveu-se a partir dessa dualidade real-imaginário, a ponto de se ter convencionado a separação entre dois grandes gêneros: ficção e documentário. Como vimos anteriormente, os irmãos Lumière e Georges Meliès têm sido colocados como "fundadores" dessa divisão: o primeiro representaria o cinema documentário e o segundo o ficcional. Melhor seria, talvez, atribuir a Meliès algumas das primeiras tentativas de se criar uma narrativa cinematográfica e aos irmãos Lumière o esforço em fazer com que o cinema reproduzisse a realidade de forma fiel, ainda que esses temas ainda não fossem preocupações diretas dos primeiros realizadores de cinema.

Se aceitamos a classificação de ficção e documentário como gêneros cinematográficos marcadamente distintos, podemos ainda, como sugere Carlos Deane, acrescentar uma terceira tendência, que encontraria na própria tensão entre esses dois modelos, entre a capacidade de registrar e de manipular o que está registrado, a solução para esse problema (DEANE, 2003, p. 42): "o cinema, pela própria natureza de seus dispositivos, requer que documentário e ficção se realimentem mutuamente, caso queira dizer algo de relevante sobre a vida" (DEANE, 2003, p. 42). A capacidade de convencimento do cinema, especialmente no caso de documentários e filmes "baseados em fatos reais", vem principalmente da fé na imagem fotográfica em movimento, que permanece como uma das evidências de realidade mais reconhecidas e legitimadas, ocupando um lugar que pertenceu à reportagem jornalística no século XIX e posteriormente à fotografia.

> A possibilidade de fixar o movimento aumentou ainda mais a confiança na autenticidade dos filmes como documentos. Os dados da psicologia mostram que a passagem da fotografia fixa ao filme animado representa para o espírito a introdução do volume na imagem. A exactidão com a que a vida era reproduzida tinha atingido, ao que parecia, o seu máximo. (LOTMAN, 1978, p. 27)

Por ser a imagem em movimento portadora de um capital de legitimidade quase inesgotável, o documentário se tornou um poderoso meio disseminador de conhecimento histórico, ainda que quase sempre utilize das mesmas técnicas cinematográficas que as usadas em filmes de ficção (fato que problematiza a simples separação em gêneros diferentes). Se há

encenação explícita em documentários, ocorre num grau menor que na ficção e muitas vezes realizada com base em "reconstituições" de acontecimentos verídicos.

É principalmente a partir de Vertov que vai ser sistematizado um discurso sobre o cinema como instrumento reprodutor da realidade e verdade do mundo. Enquanto teoria, o "cine-olho" não reverberou a ponto de ser levada adiante por outros diretores, porém a influência dos documentários de Vertov se fez notar em alto grau a partir dos anos 1950, quando Jean Rouch, D.A. Pennemaker e outros documentaristas desenvolveram uma forma de filmar que ficou conhecida como "cinema direto". A utopia do cinema-verdade, da captação da "vida de improviso", a possibilidade de o cinegrafista estar em todos os lugares, filmar qualquer situação, qualquer indivíduo, enfim, tudo aquilo que Vertov imaginou ser a grande contribuição do cinema para a história (e que por limitações técnicas nem sempre pôde realizar) poderia se materializar por meio de uma linguagem e uma técnica adequadas. Com o advento de equipamentos mais leves e com melhor resolução, especialmente microfones, sequências mais espontâneas, mais "improvisadas", como pretendia Vertov.

> Tudo isto – máquina mais leve, menos rígida, menos técnica, mais barata, mais fácil de ser manipulada, transportada, financiada – se traduz ao mesmo tempo por uma subversão dos modos de fazer instituídos, por um descarte dos monopólios de produção, por uma banalização, enfim, do gesto cinematográfico. Filmar torna-se o possível de cada um. Nesse sentido, a revolução do direto consegue ir além de suas utopias fundadoras. Hoje [2004], os *kinoks* de Dziga Vertov tomaram definitivamente o poder. (COMOLLI, 2008, p. 109)

*Don't look back* (D.A. Pennemaker, 1967), documentário que cobre a turnê inglesa de Bob Dylan no ano de 1965, contém todas as principais características do cinema direto, as quais indicam uma ruptura em relação ao documentário de cunho histórico (que geralmente aborda episódios presentes na historiografia, especialmente guerras e ações governamentais): ausência de uma narração em voz *over* (também chamada sarcasticamente de "a voz de Deus"); foco no registro do acontecimento ainda que em detrimento da qualidade técnica da imagem e do som; preferência pelas atualidades, pela crônica em vez da história; busca por registros espontâneos dos personagens, por sequências não encenadas; ausência de um roteiro anterior às filmagens; simultaneidade espaço-temporal entre trilha sonora e imagem (ausência de sincronização sonora na montagem). No filme, a câmera acompanha Bob Dylan no palco e fora dele, no carro, no quarto de hotel, datilografando letras de canções, cantando com Joan Baez, entre outras ações. As dimensões pública e privada da vida do compositor se misturam na indiscrição da câmera. Comolli vê na ascensão do cinema direto um desejo pelo fim das encenações, pelo desmascaramento de um mundo já bastante envolto numa camada de

espetacularização que o protege da realidade; trata-se, portanto, de uma tentativa de revelar o que não se consegue ver devido à confiança cega no espetáculo, na ilusão e encenações do mundo.

> No empilhamento das representações que sobrecarregam as sociedades espetaculares de mercado, persiste o desejo de acesso mais direto ao mundo ou, pelo menos, de uma relação "imediata" ao espetáculo. Mais perto, mais verdadeiro, essa palavra de ordem cíclica das artes da representação retorna nos anos de 1960 não como *slogan* estilístico ("mais realismo", "mais naturalidade"), mas como motivo subversivo: trata-se de reencontrar alguma coisa de uma verdade perdida dos sujeitos e das relações sociais, de tirar a máscara das convenções ou, melhor, das trocas de papéis que, por meio das narrativas econômicas e políticas dominantes, parecem ter esvaziado as condutas, as práticas, os corpos, as palavras de toda sua autenticidade (COMOLLI, 2008, p. 108)

Assim, esse tipo de documentário está especialmente conectado ao tempo presente, o que o torna um importante documento histórico apesar de (ou talvez exatamente por isso) seu objeto temático não ser a "grande história", mas o "aqui e agora", tal como em Vertov. Comparando-se *Don't look back* com outro documentário sobre Bob Dylan, *No direction home* (Martin Scorsese, 2005), é possível identificar um tipo de "operação historiográfica" audiovisual em que as imagens e os discursos sobre o passado são reinterpretados no presente a partir de múltiplas vozes, versões, lapsos de memória, suposições.

No filme de Scorsese, Bob Dylan, Joan Baez, Allen Ginsberg e outros personagens que tiveram relações ou afinidades artísticas com o compositor falam sobre o ambiente cultural que o cercava e sobre as contradições de uma época e um lugar (Nova Iorque na segunda metade dos anos 1960) em que transformações culturais e experimentalismos estéticos ocorriam em ritmo acelerado. Algumas sequências de *Don't look back* aparecem em diversos momentos como vestígios documentais de época a serem esmiuçados e reinterpretados ao longo da narrativa do filme. Dessa forma, se o filme de Pennemaker pode ser considerado "histórico" em sentido amplo, por dizer algo significativo sobre um passado, o de Scorsese assemelha-se mais com uma obra histórica em sentido estrito, pois realiza uma operação narrativa sobre um recorte do tempo passado a partir do presente, articulando depoimentos, imagens, sons, discursos e hipóteses sobre determinados aspectos da passagem do tempo. A influência do cinema direto também está ali, principalmente na ausência de voz *over*, de modo que a história seja contada pelos personagens, pelas imagens e também pela montagem, ainda a principal responsável pela articulação sintática e até semântica da narrativa cinematográfica.

Não se trata de olhar para o passado, mas de criá-lo, de inseri-lo dentro das demandas culturais do presente como uma resposta a problemas e questões contemporâneas. Aqui reside

um dos aspectos mais ressaltados por parte de historiadores que analisam filmes de reconstituição histórica, sejam documentais ou ficcionais: essas películas dizem mais sobre a época em que foram feitas do que sobre a época representada na tela. Talvez mais importante do que procurar o que há de falso ou verdadeiro nesses filmes seja compreender o que há de representativo na forma como certa temática é explorada, o que implica determinadas escolhas narrativas e em que medida o filme "responde" a um ambiente social, político e cultural delimitado – em suma, de que lado ele se encontra nas "guerras" culturais do tempo presente. Noutras palavras, o cinema torna-se uma fecunda fonte de conhecimento histórico devido às perguntas que suscita, e não às respostas que oferece.

*Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971) é paradigmático desse aspecto bastante próprio do cinema. A história de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, anarquistas italianos emigrados para os EUA que foram mortos em 1927 como resultado de condenação por um suposto assassinato ocorrido sete anos antes. Há muitas versões diferentes sobre o ocorrido, e, embora o filme mostre os dois personagens como vítimas de uma injustiça, sua importância para uma análise histórica não está em ter "provado" a inocência de Sacco e Vanzetti. Como documento que venha a ajudar historiadores a desvendar a verdade do processo judicial que culminaria na pena de morte dos dois, o filme não se constitui em fonte importante. Contudo, ele é bastante representativo do ambiente político italiano dos anos 1970.

Ao recolocar os dois anarquistas como mártires de uma causa, Giuliano Montaldo ajudou a perpetuar a mitologia de dois símbolos da esquerda italiana, à qual alguns cineastas se alinharam nesse período – como Elio Petri, diretor de *A classe operária vai ao paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971), uma das obras mais laureadas do chamado "cinema político italiano" –, o que naturalmente ajudava a dar legitimidade e visibilidade ao Partido Comunista Italiano no conturbado cenário político da época, no qual foram frequentes perseguições e ações terroristas de militantes de extrema direita e extrema esquerda. Numa das cenas de *Sacco e Vanzetti*, Vanzetti (Gian Maria Volonté) pede clemência ao governador de Massachussets e é interpelado pelo advogado de acusação, que lhe pergunta: "Você não é mais apenas um homem, é um símbolo. A quem pede misericórdia, ao homem ou ao símbolo?". Ao dramatizar esse diálogo, o diretor sublinha o caráter simbólico e mitológico dos protagonistas, que na Itália dos anos 1970 adquiria ainda mais força devido à conjuntura política.

Desse modo, vale sublinhar novamente o quanto cinema e história se apoiam em esquemas narrativos, em formas e sentidos de leitura do tempo. Já há muito tempo o cinema tem reinventado formas de representação e narratividade que confundem os códigos de

encenação. Filmes como *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), *F for fake* (*Orson Welles*, 1974), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), entre tantos outros, misturam as convenções da *mise-en-scéne*, perturbam o jogo da representação e aproximam a arte à vida. A grande capacidade realista do cinema, em vez de fazer com que cineastas se voltassem completamente à realidade mais direta e inequívoca, proporcionou uma grande quantidade de obras que rechaçaram as facilidades realistas, atravessaram as fronteiras da diegese, constituindo-se em sistemas de rupturas em relação à ideia de verdade e falsificação. Wim Wenders e Dziga Vertov, em contextos históricos bastante distintos, são parte dessa cultura de pensar o cinema dentro do cinema, de mostrar e esconder os códigos representativos, de afirmar a realidade ao mesmo tempo que a afasta. Como buscamos mostrar, trata-se de dois realizadores de cinema que, conscientemente ou não, indicam os caminhos que se pode percorrer pela história para compreender melhor suas relações com a temporalidade.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia para este trabalho desenvolveu-se a partir de uma indagação recorrente àqueles que buscam em obras cinematográficas elementos que ajudem na compreensão de determinadas experiências humanas no tempo: que tipo de indícios e elementos históricos pode ser extraído de filmes que não se propõem a "reencenar", "reconstituir" eventos circunscritos no campo historiográfico? Partindo-se da premissa de que *Um homem com uma câmera* e *Tokyo-Ga* são obras "históricas" na medida em que produzem sentidos, sensibilidades, discursos sobre a espessa camada simbólica que envolve passado, presente e futuro, buscou-se aqui identificar em que momentos, de que forma e em que grau os filmes confirmam ou negam aspectos temporais próprios do período e lugar em que se inscrevem.

O percurso de escrita dessa pesquisa, procurando situar os filmes no recorte histórico proposto e identificar historicidades presentes nas obras, foi cumprido após uma série de desvios, retornos e reavaliações constantes, algo inevitável quando o que se busca são descobertas e não apenas confirmações, quando as relações entre os objetos não estão estabelecidas *a priori*, mas resultam também de uma leitura parcial, subjetiva, enfim, de uma "intuição". A complexidade das categorias históricas trabalhadas, a polissemia dos filmes analisados, a grande quantidade de temas (relações entre identidade, temporalidade e memória; utopias e antiutopias da modernidade; limites do real através da imagem) trazidos para adensar as reflexões mobilizaram referências de outros campos do conhecimento, como a estética e a semiologia, as quais abriram caminhos para uma análise formal dos filmes, cuja importância é notória – afinal, compreender como e por que se diz algo é tão importante quanto interpretar o que se diz.

Procurou-se aqui reconhecer, na discursividade presente nos filmes, preocupações, anseios, vacilações relativas à temporalidade neles registrada, estabelecendo-se paralelos com aspectos descritos por alguns historiadores como próprios de um dado período, num dado contexto sociocultural. Quanto a esse ponto, entendemos que a cadeia de relações entre uma obra artística e certas características de seu período de produção é tão vasta e complexa que qualquer forma de determinismo tende a reduzir e obscurecer o objeto. Assim, por exemplo, por mais que houvesse, no campo cinematográfico soviético dos anos 1920, uma série de condições estruturais que levou a um formidável desenvolvimento técnico e estético dessa forma de arte no país, a importância de *Um homem com uma câmera* para se compreender o modo como as dimensões temporais eram "lidas" origina-se principalmente da atitude de Vertov de chamar atenção para esses aspectos, de buscar no domínio de sua escritura, no seu

modo de compor as imagens do mundo, a singularidade de um gesto cinematográfico que refletisse certas aspirações revolucionárias. Se a revolução era uma dimensão fundamental para Vertov e contemporâneos soviéticos, isso implica uma ruptura temporal, um desejo de "estar à frente" do tempo, de inaugurar um período, de "construir" um mundo sob uma ótica revolucionária – daí recorrermos à ideia de "horizonte de expectativa" nessa investigação; determinados anseios, esperanças, previsões podem fornecer dados relevantes para a leitura de um tempo histórico.

De forma análoga, ao aceitarmos o "presentismo" de que fala François Hartog como uma categoria importante para analisar aspectos de outro recorte histórico-temporal (as duas últimas décadas do século XX), tivemos em vista que a nostalgia, a obsessão pela memória, a sacralização e monumentalizaçao do passado são elementos presentes na narrativa de *Tokyo-Ga*, e que a forma com que Wim Wenders os incorpora o coloca como um observador atento e crítico das transformações do mundo nesse período.

A riqueza documental do filme está principalmente no fato de que ele não somente reproduz esse sentimento nostálgico como realiza uma operação crítica para investigar seus efeitos. Todos os filmes em alguma medida deixam transparecer aspectos próprios de seu tempo, mas *Tokyo-Ga* dá maior amplitude a essas questões na medida em que as torna explícitas, as submete a uma reflexão, a um discurso. Ao desenvolver uma narrativa em que predomina uma reflexão crítica sobre a experiência no tempo histórico, Wenders problematiza a história, ainda que não o faça de forma direta. Tanto ele quanto Vertov, apesar de terem evitado o caminho consagrado das reconstituições "de época", compuseram filmes ricos em significação histórica, e o fizeram manifestando, com sua linguagem singular, um discurso sobre o tempo.

Com base nesse ponto comum da cinematografia dos dois diretores essa pesquisa foi composta, sendo para isso necessária também uma operação narrativa que estabelecesse paralelos entre duas obras tão distintas do ponto de vista formal. Se foi possível dar a essa pesquisa um formato abrangente, polissêmico, aberto a diferentes leituras teóricas, também é preciso avaliar as limitações intrínsecas à própria proposta realizada. Dessa forma, no lugar de "conclusões" retiradas do conjunto de hipóteses aqui levantado, podemos apontar questões que podem fazer com que a temática explorada se coloque com mais força no debate historiográfico e nos estudos sobre cinema.

Questões relativas à conceituação de diferentes formas de experiência do tempo representadas em modos narrativos (tempo cronológico, tempo psicológico, tempo histórico, tempo do discurso) podem ser aprofundadas e inseridas numa análise mais detida dos recursos

narrativos dos filmes, assim como aspectos mais propriamente ligados à "escritura" cinematográfica – roteiro, trilha musical, decupagem – e à circulação dos filmes – recepção em outros países, exibições em salas de cinema e na televisão, etc. Se consideramos os filmes aqui analisados como "históricos", é importante investigar como essa "história" representada neles é compreendida em diversos espaços de circulação. Em relação a Wim Wenders, alguns de seus filmes receberam edições em DVD com conteúdo extra, que pode se constituir em importante fonte documental. A versão de *Quarto 666* editada pela Europa Filmes, por exemplo, disponibiliza comentários de Wenders gravados em 2002 sobrepostos às imagens do filme, feito quase 20 anos antes. Esses apontamentos mais recentes podem nos levar a identificar outros problemas, a vislumbrar novas interpretações a respeito do registro audiovisual.

Por fim, é importante dizer que a realização deste trabalho foi também uma forma de resistência ao fluxo do tempo. Se as escrituras do mundo contemporâneo impõem uma leitura forçosamente rápida, se o tempo nos é sempre algo que escapa e o cumprimento dos prazos algo que nos desafia, este texto é resultado de passagens mais desapressadas, mais reflexivas. Aproprio-me das palavras de Jean Baudrillard para compreender os limites de minha escrita: "Aqui, além do discurso da verdade, reside o valor poético e enigmático do pensamento. Pois, diante de um mundo que é ininteligível e problemático, nossa tarefa é clara: precisamos tornar este mundo ainda mais ininteligível, ainda mais enigmático" (2002, p. 96). Por isso desejo que essas palavras transitem por novos espaços, mobilizem outras falas e não temam o contraditório, afinal a palavra escrita é sempre testemunha de uma incompletude, vestígio material de uma ausência.

# REFERÊNCIAS

## Filmes (em ordem cronológica)

**- de Dziga Vertov:**

*Câmera Olho* (*Kino Glaz*, 1924)
*Um homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929)
*Três canções para Lênin* – ou *Réquiem para Lênin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934)

**- de Wim Wenders:**

*O medo do goleiro diante do pênalti* (*Die Angst des Tormanns Beim Elfmeter*, 1971)
*A letra escarlate* (*Der Scharlachrote Buchstabe*, 1972)
*Hammett* (1978)
*Um filme para Nick* (*Lightning over water*, 1980)
*Quarto 666* (*Chambre 666*, 1983)
*Paris, Texas* (1984)
*Tokyo-ga* (1985)
*O céu de Lisboa* (*Lisbon Story*, 1994)

**- de outros cineastas**

*A greve* (*Stachka*, Sergei Eisenstein, 1924)
*Berlim, Sinfonia de uma metrópole* (*Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927)
*Outubro* (*Oktyabr*, Sergei Eisenstein, 1928)
*O homem das novidades* (*The cameraman*, Edward Sedgwick, 1928)
*A propósito de Nice* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1929)
*Triunfo da vontade* (Triumph des Willen, Leni Riefensthal, 1935)
*A grande ilusão* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937)
*Alexander Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938)
*Vinhas da Ira* (*Grapes of wrath*, John Ford, 1940)
*Pai e filha* (*Banshun*, Yasujiro Ozu, 1947)

*Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rosselini, 1947)

*Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950)

*Era uma vez em Tóquio* (*Tokio Monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953)

*Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955)

*Rocco e seus irmãos* (*Rocco e suoi Fratelli*, Luchino Visconti, 1960)

*Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)

*Por uns dólares a mais* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965)

*Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965)

*Três homens em conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966)

*Despedida de ontem* (*Abschied von gestern*, Alexander Kluge, 1966)

*Persona* (Ingmar Bergman, 1966)

*Don't look back* (D.A. Pennemaker, 1967)

*A chinesa* (*La chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967)

*2001: uma odisseia no espaço* (*2001: a space odissey*, Stanley Kubrick, 1968)

*A classe operária vai ao paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, Elio Petri, 1971)

*Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971)

*O enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Werner Herzog, 1974)

*F for fake* (*Orson Welles*, 1974)

*Reds* (Warren Beatty, 1981)

*Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982)

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

*O exterminador do futuro* (*The terminator*, James Cameron, 1984)

*Danton* (Andrzej Wajda, 1984)

*Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984)

*Top Gun* (Tony Scott, 1986)

*Paisagem na neblina* (*Topio Stin Omichli*, Theo Angelopoulos, 1988)

*Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998)

*Ray* (Taylor Hackford, 2004)

*No direction home* (Martin Scorsese, 2005)

*Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007)

## Textos de Dziga Vertov e vanguardistas contemporâneos a ele

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Teatro, cinematógrafo, futurismo [1913]. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 263-265.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto futurista**. 2006, s/p. Disponível em: < http://pt.wikisource.org/wiki/Manifesto_Futurista>. Acesso em 20 out. 2010.

PUDOVKIN, Vsevolod. Os métodos de cinema. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003. P. 66-67.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos Kinoks (1929). Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003. p. 263-266.

_____. Nós: variação do manifesto. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003. p. 247-251.

_____. Resolução do Conselho dos Três em 10-04-1923. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003. p. 252-259.

## Texto de Wim Wenders

WENDERS, Wim. O dever do autor é ter o desejo de contar. In: TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 115-124.

## Ensaios e estudos sobre os temas tratados

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em "Stuttgart". Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALENCAR, Marlivan Moraes de. A vida de improviso e o fio da montagem. Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 2002, Salvador. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.

ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX**: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas (SP): Papirus, 2004.

_____. **O olho interminável (cinema e pintura)**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Trad. Sueli Casal. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAZIN, André. **O cinema:** ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens:** foto, cinema, vídeo. Trad. Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papirus, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1)

_____. **Diário de Moscou**. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERGSON, Henri. **Memória e vida.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX:** Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.

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

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia:** Revista de Literatura, Florianópolis, EdUSFC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 311-330.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Trad. Nilson Moulin Louzada. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 17-52.

DEANE, Carlos. A arte do real: notas sobre o documentário. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 41-51. jul./dez. 2002. Disponível em: < http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n5_Deane.pdf>. Acesso em 18 dez. 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Conversações**: 1972-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Fapesp, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov.** Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HARTOG, François. Como escrever a história da França? **Anos 90**. Porto Alegre, n. 7, p. 7-28, jul. 1997.

HARTOG, François. Regime de historicidade. [Tradução de **Time, History and the Writing of History**. KVHAA, Konferenser 37: 95-113, Estocolmo, 1996.] In: HEROS, *site* desenvolvido pelo prof. Francisco Murari Pires. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>. Acesso em: 23 jul. 2010.

_____. Tempo e patrimônio. **Varia Historia,** Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, jul./dez. 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 19. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX, 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. Trad. Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A geração que esbanjou seus poetas**. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **As marcas do visível.** Trad. Ana Lúcia de Almeida Gazolla et al. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 9-27.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KRACAUER, Sigfried. **O ornamento da massa**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holdzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LANDES, David S. **Riqueza e pobreza das nações**: por que algumas são tão ricas e outras tão pobres. Trad. Lucínia Azambuja Gradiva. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estama, 1978.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. São Paulo: Paulus, 2007.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et. al. (orgs.) **História e cinema:** dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

NAZARIO, Luiz (org.). **A cidade imaginária.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

NEVES, Renato Grilo. **Pela cine-sensação do mundo:** o cinema de Dziga Vertov (1922-1930). Florianópolis, 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (História). UDESC.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares [trad. de *Les Lieux de mémoire*. I – La République. Paris: Gallimard, 1984, p. XVIII-XLII] **Projeto História,** São Paulo, v. 10, p.7-28, dez. 1993.

NOVA, Cristiane. Revolução e contra-revolução na trajetória de Eisenstein. **O olho da História** – Revista de História Contemporânea, UFBA, v.1, n. 1, 1995. Disponível em: <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/crrevolu.html>. Acesso em 10 jan. 2010.

_____. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo:** um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasília: Editora UNB, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p 347-360.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakóvski e o teatro de vanguarda**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 109-141.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente:** notas sobre a mudança de uma cultura. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakovski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHILLING, M. The Encyclopedia of Japanese Pop Culture. Apud NOVIELLI, Roberta. **História do Cinema Japonês**. [tirei itálicos do nome da autora e do título] Brasília: Editora UNB, 2007.

SILBERMAN, Marc. A indústria cinematográfica alemã: padrões de produtividade e proteção. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado – Europa. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 88-112.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 115-148.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2006.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história**. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 3. ed. Brasília: Editora UnB, 1995.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico.** Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WADA-MARCIANO, Mitsuyo. **Nippon modern**: Japanese cinema of the 1920s and 1930s. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaio sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Historiography and Historiophoty. **American historical review**. Bloomington, Indiana, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dec. 1988.

XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2003.

_____. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 367-383.

_____. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

YOSHIDA, Kiju. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo (coordenado por Madalena Hashimoto Cordaro). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

# APÊNDICE A

## TRECHOS SELECIONADOS DE *UM HOMEM COM UMA CÂMERA* E *TOKYO-GA* (DVD)

# APÊNDICE B

# COMENTÁRIOS PARA O APÊNDICE A

## Trechos selecionados de *Um homem com uma câmera*

Sequência 1

(páginas 57, 58, 59)

A primeira parte do filme apresenta, na forma de legenda, uma descrição formal da obra, destacando seu caráter de "experimento", e em seguida passa a uma descrição minuciosa dos elementos que formam o "espetáculo" cinematográfico, antes de apresentar o "filme dentro do filme". O uso de metalinguagem permeia toda a sequência, cuja autorreferencialidade "prepara" o espectador para compreender o sentido geral da obra – o fato de ser um filme sobre cinema, sobre como um filme é produzido.

Sequência 2

(páginas 58, 59)

Nesse trecho Vertov faz uso de "vinhetas" referentes ao "cine-olho" (como se vê, por exemplo, em 03:08) intercaladas por imagens que simbolizam o início do dia na cidade e do trabalho do cinegrafista, que inicia a captação das imagens antes de as ruas ficarem cheias de pessoas. A montagem torna-se mais acelerada e sugere uma relação direta entre o ato de olhar e a formação da imagem que se olha, e aparecem as primeiras cenas externas do cotidiano urbano de Odessa.

Sequência 3

(páginas 59, 60)

Aqui de início se sobrepõem ângulos não convencionais e o ritmo da montagem acompanha a velocidade dos carros e dos trens. Trata-se de outra sequência essencialmente metalinguística, à medida que mostra o trabalho de Elisaveta Svilova em pleno processo de corte e colagem de fotogramas. O resultado do processo é mostrado, com os fotogramas se transformando em imagens em movimento. São desvendados, assim, os "segredos" da produção

cinematográfica, deixando-se claro que um filme é antes de tudo manipulação, construção de mundo, visão fragmentária e parcial do universo.

Sequência 4

(página 60)

Nesse momento a ênfase recai sobre as relações de trabalho no cotidiano e no detalhamento dos objetos utilizados no exercício das profissões. O ritmo bastante acelerado da montagem expressa o movimento contínuo dos corpos, ressaltando-se o trabalho como força motriz do progresso e o nascimento do "novo homem" soviético, disciplinado e fisicamente preparado para o labor.

**Trechos selecionados de *Tokyo-Ga***

Sequência 1

(páginas 85, 86)

O filme inicia com os créditos iniciais de *Era uma vez em Tóquio*, de Yasujiro Ozu, e com a locução em *off* de Wenders, que expõe a sua relação com os filmes do diretor japonês e as razões que o levaram a viajar até Tóquio. Assim como em *Um homem com uma câmera*, o texto inicial "apresenta" as imagens que vêm em seguida e funciona ao mesmo tempo como introdução e exposição de motivos (o que também dá a *Tokyo-Ga* um caráter de experimento).

Sequência 2

(páginas 88, 89, 90, 91)

Contemplando imagens noturnas da cidade japonesa do interior de um táxi, Wenders descreve o que Virilio chamaria de "zona de sombra eletrônica": imagens artificiais dos aparelhos de tevê, luzes, fachadas de lojas, *outdoors* eletrônicos. Ao lamentar a "inflação de imagens" que atrofia a percepção, o diretor se lembra do mundo "ordenado" dos filmes de Ozu. Ao comentar uma cena do filme *Os cowboys*, estrelado por John Wayne, fala sobre a influência da cultura norte-americana no Japão, tema que aparecerá em outras sequências do filme.

Sequência 3

(página 93)

Num longo plano-sequência captado dentro de um trem no metrô, Wenders reflete sobre verdade, realidade e "o grande abismo que existe entre as experiências pessoais e a representação dessas experiências na tela". Esse trecho é bem representativo da sensibilidade e capacidade do cineasta alemão em inserir em seus filmes comentários, referências, citações a respeito do cinema e, em especial, sua visão particular sobre o ato de filmar e o sentido das imagens cinematográficas.

Sequência 4

(páginas 90, 91)

Nesse trecho, um dos entrevistados que aparecem no filme, o diretor Werner Herzog, também comenta a respeito do excesso da "poluição visual" na cidade de Tóquio, da "paisagem violada" pelo excesso de imagens artificiais. A fala de Herzog parece complementar harmonicamente o discurso de Wenders no decorrer do filme, a propósito da urgência de se buscar imagens "puras", "verdadeiras" em meio ao excesso de imagens mediadas pela tecnologia.