

LEONARDO BRAGA ROCHA

A CONTRACULTURA NO CINEMA

A abordagem do movimento contracultural na indústria do cinema

BELO HORIZONTE 2006

LEONARDO BRAGA ROCHA

A CONTRACULTURA NO CINEMA

A abordagem do movimento contracultural na indústria do cinema

Dissertação apresentada para conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo – do Departamento de Ciências da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte – Uni-BH. Sob orientação do professor Leonardo Cunha.

BELO HORIZONTE
2006

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	04
1 A CONTRACULTURA.....	07
1.1 Provos.....	07
1.2 Situacionistas e o Maio de 68.....	14
1.3 Breve Panorama da Atual Contracultura.....	21
2 CINEMA, ARTE E INDÚSTRIA.....	27
2.1 O Surgimento do Cinema.....	27
2.2 O Cinema como Indústria.....	31
2.3 Cinema e Política.....	38
3 ANÁLISE DOS FILMES.....	46
3.1 Universo de Análise.....	46
3.2 Roteiro de Análise.....	47
3.3 Apreciação Fílmica.....	48
3.3.1 “Educadores” Contemporâneos.....	48
3.3.2 O Distanciamento entre o Discurso e a Ação.....	55
3.3.3 A Subversão aos Valores Burgueses.....	62
4 CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

INTRODUÇÃO

Os anos 1960 foram um período essencial para a chamada “Contracultura”, lançando idéias e iniciativas que ainda hoje repercutem e inspiram pessoas e grupos descontentes com o *status quo*, com os valores centrais que estabeleciam e regiam a sociedade naquela década. Um dos principais grupos contraculturais foi formado por jovens holandeses que buscavam uma ruptura social interna por meio da subversão. Ao focar no desenvolvimento dos maquinários, da produção em massa, ao prisma dos movimentos contraculturais, a sociedade concordava em condescender à fabricação em alta escala em detrimento ao ser humano. Era o produto formatado para uma sociedade consumista. O advento da Revolução Industrial, para os teóricos da Contracultura européia, era um retardamento da sociedade e não um crescimento, uma evolução humanitária. Com esse pensamento, a Contracultura buscava, por meio de “choques”, “distúrbios internos” na sociedade, observar e resistir de modo pejorativo ao “desenvolvimento” e “lógica de mercado” capitalistas.

Esta pesquisa propõe um estudo de caso de três filmes relacionados, de forma menos ou mais explícita, ao tema da Contracultura. Foram selecionados três filmes recentes, realizados na Europa entre 1996 e 2004. A opção por não incluir filmes norte-americanos se estabelece com a própria escolha teórica de priorizar os movimentos contraculturais europeus, ao invés de abordar o movimento *beatnik*, *hippie*, por exemplo, tendo em vista o comportamento das personagens que remete àquele movimento subversivo iniciado na década de 1960.

Para que tal apreciação seja possível de ser feita, os seguintes longa-metragens foram escolhidos, visando uma explicitação dos conceitos a serem posteriormente apresentados e discutidos nesta análise: *Trainspotting* (1996), do diretor inglês Danny Boyle; *Os Sonhadores* (2003), do italiano Bernardo Bertolucci; e *Edukatoren* (2004), do alemão Hans Weingartner. Sendo que todos obedecem ao princípio de que, entre os filmes inicialmente cogitados para

que tal dissertação fosse viável de ser executada, formavam o material empírico que melhor compunha os temas e abordagens aqui escolhidos para serem trabalhados.

A presente análise irá se concentrar na “dramaturgia cinematográfica”, ou seja, na construção e no teor dos diálogos, sua ação e forma, menos ou mais explícitas, como eles se referem e se relacionam à Contracultura e ao comportamento “político” – entendido de uma maneira abrangente, como se verá no marco teórico – das personagens.

Assim, não se atentará para outros elementos, ferramentas que o cinema se vale para a construção da obra cinematográfica, como trilha sonora, enquadramento, fotografia, entre outros, pela falta de tempo e espaço limitados pela pesquisa, excetuando-se apenas uma característica: a montagem, por acreditar que este é o instrumento que pode influenciar de maneira mais clara e direta na narrativa e expressividade em que os filmes se alicerçam, a Contracultura.

Como os objetos analisados, os filmes, são contemporâneos ao estudo desta análise, a falta de informações existente sobre o tratamento que estes tecem do tema Contracultura se ergue também como forte argumento para a elaboração desta crítica. Assim, a tentativa é orientar o leitor sobre como um tema pode ser abordado de diferentes formas, no caso a Contracultura, por uma linguagem artística (o cinema), considerando que este é produto de uma indústria.

Para estabelecer uma noção teórica sobre a Contracultura e suas características, efeitos e influências na época em que aconteceu e na atualidade, esta análise recorre a diversos autores. No capítulo um, serão abordados os principais movimentos contraculturais do passado e o atual panorama das práticas subversivas: Matteo Guarnaccia, em sua obra *Provos – O nascimento da Contracultura* (2001), que trata sobre o movimento nascido na Holanda em 1960; a Internacional Socialista, que escreveu o livro *Situacionistas – Teoria e Prática da Revolução* (2002), sobre o pensamento situ que foi um dos principais responsáveis pela

revolução de Maio de 68, na França; e o autor Hakim Bey, no livro *CAOS* (2003), que sugere novas práticas subversivas, contraculturais, nos dias de hoje; além de matérias publicadas em periódicos atuais.

No capítulo dois, a intenção é, primeiramente, situar o leitor sobre o nascimento do cinema, guiando-se pelo livro *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação* (1995), de Flávia Cesarino Costa. Posteriormente, será apresentada a transformação desta arte em produto de uma indústria cultural. Para isto, *Dos Meios às Mediações*, de Jesús Martín-Barbero (2001), norteará essa percepção. E, como últimas referências teóricas preponderantes, o livro de Leif Furhammar e Folke Isaksson, *Cinema e Política* (1976), o artigo *História: ficção, realidade e hipocrisia*, de Izaías Almada (1997), além da matéria intitulada *O cinema político vive*, de Luiz Zanin Oricchio (2006), para identificar os métodos de abordagem que um filme que trata sobre política pode apresentar ao espectador.

Uma vez estabelecido o referencial teórico, serão analisados os três longas-metragens na tentativa de se entender de que forma e em que condição tais filmes se apresentam como filmes políticos, como cada um ajuda a construir ou desconstruir a imagem da Contracultura.

1 A CONTRACULTURA

Para situar o leitor desta pesquisa, é necessário que se inicie um referencial sobre alguns dos principais movimentos contraculturais que surgiram pelo mundo. Assim, com um arcabouço de informações sobre as características que marcaram esses pensamentos subversivos da década de 60, bem como aqueles que hoje se configuram como os representantes “modernos” dessas propostas, será possível argumentar e elucidar ao leitor, nesse primeiro capítulo, algumas das formas de expressão – em sua maioria artísticas – daquilo que se convencionou denominar Contracultura.

1.1 PROVOS

Quando se fala da origem da Contracultura, muitos apontam para *Sunshine State*, ou melhor, a Califórnia. Todavia, essa afirmativa ignora o movimento Provos, nascido em Amsterdã, na Holanda, que é anterior aos Merry Pranksters, Diggers e Yippies¹. O livro *Provos, Amsterdã e o Nascimento da Contracultura*, de Matteo Guarnaccia (2001), narra a história do primeiro grupo social independente organizado por jovens que contestavam e influenciavam a política da época. De forma absolutamente original, os Provos propunham um estilo de vida anti-autoritário, promulgando uma corrente contra o “cair fora” dos Beats²,

¹ Merry Pranksters (“aprontadores felizes”) objetivavam infiltrar na sociedade americana da década de 60 uma transformação mental-ideológica por meio de “testes de ácido” (LSD). Os Diggers eram uma facção de *hippies* radicais britânicos que ostentavam o símbolo 1% na camisa, referindo-se a si próprios como a percentagem de seres humanos totalmente livres. Os *hippies*, surgidos no final da década de 60 nos EUA, tentavam “chocar” a sociedade propondo quebras de tabus, como o “amor livre” ou o desvelar dos sentidos com as drogas, principalmente as lisérgicas.

² Os anos 50, nos EUA, foram marcados pela feroz perseguição ao comunismo. Artistas e intelectuais foram perseguidos por suas idéias humanistas. A juventude, não só americana, mas do mundo inteiro, estava muito descontente com as expectativas sociais em relação a ela mesma. A busca pela liberdade fez com que muitos jovens se recusassem a continuar os estilos de vida (*status quo*) de seus pais e proporem não participar daquele Sistema. Assim, nasce o movimento Beatnik.

empenhando-se ostensivamente em permanecer “dentro” da sociedade e provocar nela um curta-circuito.

A tentativa de elucidar por meio da imaginação torna o movimento o primeiro a questionar a ordem estabelecida simplesmente por esta existir. Ao anunciar o lançamento de seu jornal – um preponderante instrumento para a promoção e divulgação de suas inusitadas “propostas” –, em junho de 1965, o manifesto programático parece profetizar toda sua história:

PROVO é uma folha mensal para anarquistas, provos, noctâmbulos, amoladores, malandros, magos, pacifistas, comedores de batatinhas fritas, charlatões, filósofos, exibicionistas, vegetarianos, sindicalistas, papais-noéis, professores de maternal, agitadores (...) gente que se coça e sífilíticos, polícia secreta e toda a ralé deste tipo. PROVO é alguma coisa contra o capitalismo, o comunismo, o fascismo, a burocracia, o militarismo, o profissionalismo, o dogmatismo, e o autoritarismo. PROVO deve escolher entre uma resistência desesperada e uma extinção submissa. PROVO incita à resistência onde quer que seja possível. PROVO tem consciência de que no final perderá, mas não pode deixar escapar a ocasião de cumprir ao menos uma quinquagésima e sincera tentativa de provocar a sociedade. PROVO considera a anarquia como uma fonte de inspiração para a resistência. PROVO quer devolver vida à anarquia e ensiná-la aos jovens. PROVO É UMA IMAGEM. (Guarnaccia, 2001, p. 15)

O nome Provos é uma derivação de “provocações”, ou seja, o movimento já nasce com a intenção de incitar, de resistir, incomodar. Como se percebe no manifesto acima, não há um grupo específico para quem os Provos se direcionam. Ao mesmo tempo, quando não estabelece para nenhum norte os seus pensamentos, estes atingem a toda a sociedade. Segundo Guarnaccia (2001), as palavras acima mencionadas transparecem claramente a falta de ilusões quanto à conquista de resultados quando afirmam que têm consciência de que no final o movimento perderá. Apesar de visionários, os Provos têm os pés fincados no chão.

A cidade de Amsterdã é notoriamente um dos pólos culturais de troca entre os movimentos artísticos que, naquela época, provinham da Grã-Bretanha, da Europa Central e da área franco-belga. Tal fato proporciona, com uma maior facilidade em relação às outras cidades, o nascimento criativo de uma contestação social. De acordo com Guarnaccia (2001),

a influência do Dadaísmo³ foi uma das principais referências do movimento, que pode ser reconhecido na obsessão de querer arrombar os significados que sustentam a ordem estabelecida das coisas e na fé no “poder mágico” transformador da arte.

A partir de tais trocas, no início dos anos 1960, Amsterdã parece se transformar em um espaço para dar vida a novas formas de expressão, em sincronia com outros centros mundiais, como Paris, Milão, Londres, Nova Iorque. Várias linguagens artísticas (teatro, música, poesia, cinema, literatura, pintura) são impulsionadas para a criação, proporcionando assim, uma nova e original leva de artistas interessados em contestar o autoritarismo burocrático. Entretanto, a forma artística que ganha uma enorme simpatia dos círculos intelectuais e boêmios provém dos EUA: o *happening*⁴, que nasce oficialmente em 1959 em Nova Iorque, com Allan Kaprow⁵. A intenção inicial de Kaprow era propor uma interação entre a obra e o espectador – estabelecendo que o evento proposto tenha de terminar antes que o hábito do mesmo se estabeleça – e, desse modo, surge o *happening*.

Essa iniciativa, para os Provos, será uma de suas principais formas de expressão. Uma das figuras mais representativas e históricas do movimento – que será o primeiro a utilizar o *happening* –, segundo o autor, é Robert Jasper Grootveld. Empregado como lavador de vidraças, Grootveld, que cresceu ouvindo as lições anti-autoritárias do pai anarquista, cria, desde a infância, uma profunda consciência social. O chamado “mago” dos Provos inicia seus *happenings* contra as empresas de cigarro. Segundo Guarnaccia (2001), o que o deixa enfurecido é o fato de os traficantes da droga legalizada, as grandes companhias americanas produtoras de tabaco, continuarem criando consumidores passivos, controlando, por meio dos investimentos em propaganda, a imprensa. Tudo isso, com a “benção do Estado”.

³ Formado em 1916 em Zurique por jovens franceses e alemães que, se tivessem permanecido em seus respectivos países, teriam sido convocados para o serviço militar, o Dada foi um movimento de negação. Um de seus maiores artistas foi Marcel Duchamp (1887-1968).

⁴ Elucidando-se que não existe uma aceção definitiva para o evento *happening*, assim como para *performance*. Orientando ao leitor que a definição usada nesta pesquisa será a mesma do autor.

⁵ Kaprow, ao ver-se obrigado a levar suas obras para fora das galerias, por falta de espaço, percebe que, na realidade, o que estava fazendo não eram obras e arte, mas ambientes que deveriam ser vividos. Da interação entre as atividades orquestradas para entrever os espectadores e sua reação, surge o *happening*.

Desse modo, Grootveld começa a “combater aquele pequeno cigarro portador de câncer” (Guarnaccia, 2001, p. 45). É preso quando começa a escrever nos cartazes publicitários das empresas de cigarro que encontra pela cidade a letra “K” ou a palavra “Kanker” (câncer) e, ao ser solto, percebe que se tornou uma celebridade, sendo estampado nos mesmos jornais que publicam as propagandas de cigarro e, por conseguinte, também suas mensagens anti-fumo. Grootveld arrebanha, com este ato, vários sectários de seu pensamento e promove encontros no local que denomina “*K-Temple*” onde inicia, sarcasticamente, a “Igreja da Dependência Consciente da Nicotina” (Guarnaccia, 2001, p.46) em que o culto consiste, basicamente, em grandes *defumações* dos integrantes entoando o mantra “*Ugge, Uge, Uge*” (algo como “*Cof, Cof, Cof*”). Do “*K-Temple*”, Grootveld migra para a praça Spui, em que uma estátua intitulada “*Lieverdje*” (um pequeno moleque de rua), torna-se o ponto de encontro dos Provos todos os sábados à noite, entre 1964 e 1966.

Nesse momento, segundo Guarnaccia (2001), diante do enorme estrondo provocado por diversas manifestações que acontecem naquela praça – como as contra o tabagismo, os jornais que ignoram os *happenings*; o prefeito que envia a polícia ao local para “terminar” com a manifestação –, surge o ideólogo dos Provos, Roel Van Duijn. Seguidor do pensamento teosófico⁶, ex-estudante de filosofia, anarquista, Van Duijn estrutura e lança o primeiro jornal Provo, com o manifesto sobre os motivos daquele periódico mensal e as propostas do movimento.

Nos jornais Provos, sempre havia sugestões de mudanças estruturais na sociedade. Essas propostas eram intituladas “Planos Brancos” e direcionadas a toda a população (uma de suas mais famosas era o “Plano das Bicicletas Brancas”). Outra marca dos Provos era o modo inusitado com que estes se manifestavam. Diferente dos habituais conflitos com pedras arremessadas em policiais, correria, gritos, agressões, os Provos não fogem amedrontados,

⁶ Teosofia não é uma religião ou um credo. Sua significação primária quer dizer sabedoria divina. Não busca a *Sabedoria* apenas nos livros, mas por meio de analogias com o *mundo externo* ao corpo físico e aos fenômenos da Natureza.

“não há no ar aquela excitante presença da adrenalina emitida pelos animais apavorados. Chegam até a fazer uma roda em torno de uma das polícias mais torpes da Europa” (Guarnaccia, 2001, p. 72) – referindo-se à guarda de Amsterdã. Os Provos os recebiam com risadas e dispersão voluntária, quase nunca havia conflito direto. Aceitavam os golpes de cassetete sem reagir e, ademais, deixavam “levar-se embora” sem opor resistência. Ante esses posicionamentos, a polícia, sem compreender nada, já não ditava as regras.

O “Plano das Bicicletas Brancas foi publicado no jornal *Provokatie* n° 5⁷ (todo jornal que era lançado apresentava um “Plano Branco” diferente). Assim, o plano consistia, basicamente, em trocar todos os veículos motorizados existentes na cidade por bicicletas que poderiam ser utilizadas por toda a população, quando esta quisesse se locomover de um lugar a outro. Desse modo, não seriam de ninguém e ao mesmo tempo seriam de todos. Para identificar qual seria uma dessas bicicletas, todas aquelas que seriam “doadas” à população deveriam ser pintadas de branco:

A bicicleta branca está sempre aberta. A bicicleta branca é o primeiro meio de transporte coletivo gratuito. A bicicleta branca é uma provocação à propriedade privada capitalista, porque a bicicleta branca é anarquista. A bicicleta está à disposição de quem quer que dela necessite. Uma vez utilizada, nós a deixamos para o usuário seguinte. As bicicletas brancas aumentarão em número até que haja bicicletas suficientes para todos, e o transporte branco fará desaparecer a ameaça automobilística. A bicicleta branca simboliza simplicidade e higiene diante da cafonice e da sujeira do automóvel. (Guarnaccia, 2001, p. 76)

Nos anos 1960, uma das épocas em que a tecnologia começa a avançar ferozmente em todo mundo, lutar contra o automóvel era algo inédito e quase uma blasfêmia contra “as maravilhas do progresso”. Os Provos, ao proporem um plano contra os veículos motorizados – e também tendo a clarividência de criar uma solução “ecológica” (embora o termo ainda não existisse na época) para suprimir os gases tóxicos emitidos pelos automóveis –, expunham um

⁷ *Provokatie* significa “provocação”.

modelo nunca ultrapassado de deslocamento social responsável, sem desperdício de recursos, não estressante e, como se não bastasse, divertido.

Assim, a cor branca das bicicletas começa a ser também a cor oficial dos Provos, que começam a se vestir de branco. A escolha da cor não remete a nenhum símbolo de purificação ou algo do tipo. Ela se dá, simplesmente porque, como as ações do movimento eram executadas basicamente à noite, no escuro, o branco os tornava mais visíveis. O símbolo da bicicleta branca, explica Guarnaccia (2001), logo se torna eficaz e se fixa de modo indelével na mente da opinião pública⁸.

Com o passar do tempo, diante das cerimônias xamanistas oferecidas por Grootveld, os jovens começam a reconhecer uma frase de ordem em Amsterdã: provocar as autoridades. “Basta encontrar uma estátua, como a de *Lieverdje*, para servir de eixo esotérico, e a cerimônia pode começar” (Guarnaccia, 2001, p. 91). Durante meses, os Provos continuam com seus happenings pela cidade que começa a perceber com maior cuidado aquela juventude. As autoridades iniciam um planejamento, para evitar surpresas, ao se postarem diante de cada possível alvo monárquico.

Um evento, em especial, marca a trajetória do movimento. O casamento da princesa Beatriz (mais tarde rainha) com o ex-soldado nazista Claus von Amsberg. A cidade de Amsterdã, com a sociedade menos fiel à monarquia, equivocadamente, foi a escolhida para oficializar a união. Aos dias que antecederam a cerimônia, “O Centro Mágico” (como Grootveld intitulou Amsterdã) estava dividido entre a indiferença e a hostilidade – reflexos das feridas deixadas pela guerra que deportou 103 mil cidadãos de fé judaica para campos de concentração nazista. Antenados, os Provos começam a preparar uma conspiração anti-monárquica. Criam um comitê anti-cerimônia, difundindo pela imprensa estratégias de

⁸ Tendo em vista as Bicicletas Brancas comunitárias que surgem em Estocolmo, Oxford (com o lema: “o branco anula tudo, especialmente a propriedade”) e Berkeley (onde as bicicletas, para não serem apreendidas, são registradas como propriedade de “*Mr. Everybody*”, ou seja, “Senhor Todomundo”).

“explosões brancas”, a serem executadas no dia do evento, que ficará conhecido como “10-3-66”, ou seja, 10 de março de 1966:

A tensão na cidade torna-se muito grande, a polícia efetua revistas nas casas dos supostos Provos e simpatizantes em busca de armas. Invade a casa dos garotos que distribuem o jornal *Provo* (...) grampeia os telefones dos suspeitos conspiradores, ficha secretamente os que participam dos happenings. (Guarnaccia, 2001, p. 103)

Segundo o autor, como todas as autoridades caem no engodo, os Provos declaram 10 de março o “Dia da Anarquia”. Apesar dos pequenos *happenings* de recepção aos noivos, nem mesmo os Provos sabem bem o que acontecerá no dia do matrimônio. Na véspera do evento, a polícia evacua violentamente o percurso do cortejo. O tão aguardado “casamento do ano” traz à cidade mais de setecentos jornalistas, oriundos da imprensa do mundo todo, que faz aumentar ainda mais a apreensão das autoridades em torno dos Provos.

Assim, quando o coche de noivos começa a se movimentar pela cidade, vaias, caroços de maçã e risadas são lançadas à nobreza. Os Provos, entretanto, contrariando a previsão das autoridades, pouco participam das manifestações. Seus principais líderes, Grootveld e Van Duijn, permanecem em suas casas preferindo assistir, passivamente, à cerimônia. Todos aqueles que participaram da revolta nas ruas eram apenas jovens recentemente ligados ao movimento e centenas de inconformados com a cerimônia.

Grootveld, enojado com o nível de violência que se alcançou em Amsterdã, decide não insuflar mais os acontecimentos e viaja para o sul da Holanda, depois para a Itália e, por fim, muda-se para a Dinamarca. Deixa o movimento Provos, mas, ainda, continua seus projetos de subversão lançando campanhas do tipo “Adote um Americano”, “na qualidade de raça de adoráveis idiotas que precisam ser acompanhados de perto para não arranjar encrencas pelo mundo” (Guarnaccia, 2001, p. 118).

Passados outros eventos em que aconteciam diversos happenings, os Provos, depois de quase dois anos de existência, percebem que estão perdendo sua melhor arma: a surpresa. Assim, em 17 de março de 1967, sai o décimo quinto e último número do jornal *Provokatie* e, os Provos, “cansados de bancar a entidade oficial de provocação” (Guarnaccia, 2001, p. 151), dissolvem-se.

Assim, estabelecem o novo modelo de ação que sempre será repetido pelos grupos contraculturais: o da “morte e transfiguração”. Desaparecer para não se tornar previsível e depois reaparecer em outro canto, sob outra forma. Os hippies de São Francisco os imitaram em outubro daquele ano, celebrando o próprio funeral, após terem percebido que haviam se tornado “os adorados filhos da mídia”. (Guarnaccia, 2001, p.151)

Desse modo, tornaram-se um movimento mítico dentro daquela revolução da década de 1960. Atualmente, embora a pouca bibliografia existente sobre o grupo, é um dos expoentes da Contracultura no mundo e o modelo de suas idéias continua a influenciar escritores que abordam o pensamento subversivo em suas obras.

1.2 SITUACIONISTAS E O MAIO DE 68

O livro *Situacionista – Teoria e Prática da Revolução* (2002) apresenta os principais textos lançados na década de 1960 pelo grupo intitulado Internacional Situacionista (I.S.). São eles: *A Miséria do Meio Estudantil* (sendo este o mais importante na gestação do Maio de 68); *Nossos Objetivos e Métodos no Escândalo de Strasbourg*; *Banalidades Básicas*; e *O Declínio e a Queda da Economia Espetacular Mercantil*. O movimento foi criado em julho de 1957, em Cosio d'Arroscia, na Itália, a partir da fusão de três grupos: A Internacional Letrista⁹ (de onde vieram Guy Debord e Michele Bernstein), o Movimento Internacional por uma Bauhaus

⁹ Criada por Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Guy Debord, Gil Wolman, entre outros, a Internacional Letrista desenhou um primeiro esboço das teses situacionistas. Seus estudos eram fundamentados, essencialmente, na arquitetura e pintura.

Imaginista¹⁰ (de onde vinha, entre outros, os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn, este integrante também do grupo COBRA¹¹) e a Associação Psicogeográfica de Londres¹² (que foi criada no próprio encontro em Cosio d'Arroscia e se resumia a um só integrante, Ralph Rummey).

Era um grupo pequeno no início e sempre ficou assim. Teve, ao longo de seus 12 anos de existência, um total de 70 integrantes (63 homens e 7 mulheres), de 16 nacionalidades diferentes. Mas devido às constantes exclusões (45 dos 70 foram suprimidos ao longo do movimento), a I.S. poucas vezes teve mais de 10 participantes ao mesmo tempo. Em 1962, os únicos integrantes originais que ainda permaneciam eram Guy Debord e Michele Bernstein - esta já em fase de afastamento.

O pensamento inicial da I.S. se resumia apenas (até o começo dos anos 60) a tratar assuntos que envolviam arte e cultura. Nessa época, o grupo se apresenta como “frente revolucionária na cultura” (I.S., 2002, p. 15) e cria uma revista, a *Internationale Situationniste*.

Uma associação internacional dos situacionistas pode ser considerada como uma união dos trabalhadores de um setor avançado da cultura, ou mais exatamente como uma união de todos aqueles que reivindicam o direito a um trabalho que é impedido de existir pelas atuais condições sociais. E essa associação deve ser considerada como uma tentativa de organização de revolucionários profissionais na cultura. (I.S., 2002, p. 15)

No entanto, com o passar do tempo os Situacionistas (também chamados situs) começam a se aprofundar em questões políticas – como de organização, de conselhos

¹⁰ A escola Bauhaus tinha como objetivo repensar uma nova arquitetura e um novo conceito de design que fosse acessível a todas as camadas sociais alemãs. A Bauhaus Imaginista surgiu para se opor à abertura da nova Escola Bauhaus, na cidade de Ulm, que começava, sob influência da guerra, a ter ideais de beleza e arquitetura gregas.

¹¹ Grupo de jovens que exploravam as artes visuais. Defendiam a livre expressão e o gesto espontâneo associados à retomada dos imaginários mágico e folclórico que transpareciam na explosão de cores, no vaivém de linhas que definem contornos e imagens, nos quais o observador se detém numa espécie de jogo lúdico.

¹² A Associação Psicogeográfica de Londres intentava, segundo seu criador, pesquisador o oculto, a organização ritual do poder, psicodrama com alquimia, controle da mente e simbolismo arquitetônico.

operários, de avaliação da nova fase do capitalismo –, adotando uma postura marxista¹³ e, no período de 1960 a 1961, tornam-se um movimento libertário voltado ostensivamente aos temas sociais. Com isto, a I.S. inicia suas ações se voltando para um sentido de urgência nas resoluções dos problemas ora existentes na sociedade. Embora apresentem uma tentativa de “sistematizar o pensamento”, os Situacionistas sempre rejeitaram a idéia de um “situacionismo”. A intenção era abordar as questões existentes naquele momento, naquela “situação”, a mudança deveria acontecer no exato instante em que se apresenta e, desse modo, não existia uma tentativa de criar uma ideologia para o futuro, já que o problema deveria ser resolvido no aqui e agora.

No ano de 1966, um grupo de estudantes da Universidade de Strasbourg, na França, entusiasmado com as idéias situacionistas, monta uma chapa para concorrer à presidência do diretório acadêmico local com a seguinte proposta: acabar com o próprio diretório. Acabaram eleitos e, como não sabiam como executar sua promessa eleitoral, encomendaram um texto aos Situacionistas, em Paris. Intitulado *A Miséria do Meio Estudantil – Considerado em Seus Aspectos Econômico, Político, Psicológico, Sexual e, Mais Particularmente, Intelectual, e Sobre Alguns Meios Para Remediá-la*, escrito em 1966, o texto é publicado em novembro de 1966 com uma tiragem de 10 mil exemplares – o que culminou com o gasto de todas as despesas do diretório –, sendo distribuído durante uma tradicional cerimônia da universidade.

O escrito teve grandes repercussões em jornais de toda a Europa se transformando em questão judicial, com o juiz encarregado decretando o fim do diretório estudantil com a alegação de ser uma eloqüente demonstração de delinquência juvenil. Os estudantes comemoraram a decisão como um elogio, e os situs passaram a ser considerados, por parte da imprensa e sociedade mais conservadoras, como um grupo de perigosos desvirtuadores da

¹³ Marxismo é o conjunto de idéias filosóficas, econômicas, políticas e sociais elaboradas primariamente por Karl Marx e Friedrich Engels e desenvolvidas mais tarde por outros seguidores. Interpreta a vida social conforme a dinâmica da luta de classes e prevê a transformação das sociedades de acordo com as leis do desenvolvimento histórico de seu sistema produtivo.

juventude. As primeiras linhas de *A Miséria do Meio Estudantil* começam com a seguinte frase transcrita: “pode-se dizer, sem grandes riscos de errar, que o estudante na França é, depois do policial e do padre, o ser mais universalmente desprezado” (I.S., 2002, p. 30).

Além de criticar o conformismo da classe estudantil, o texto faz uma análise sobre os setores produtivos da sociedade que colaboram para um sistema que pouco ou nada lhes dá em troca, a não ser a ilusão de promoções e dinheiro extra. De acordo com o texto, o estudante, naquela época, além de dispor do *status* de extrema pobreza, sendo que grande quinhão destes dispunham de renda inferior ao mais modesto assalariado, ele se julga o mais “autônomo” ser social, vivendo em um presente irreal. Bem comportado e agradecido, torna-se um indivíduo com uma ideologia interiorizada e não percebe estar atado ao convívio doméstico e à universidade, dois dos mais potentes reguladores sociais: a família e o Estado.

Doravante, o ensino mecânico e especializado que lhe é ministrado estabelece, apenas – diante de uma razão dominada pelo sistema econômico, como a universidade –, uma “fabricação” de estudantes incultos e incapazes de pensar. De igual forma, uma organização institucional forma professores medíocres, aos quais o estudante ignora e os trata admiravelmente sem perceber, entretanto, que perde sua opinião crítica ao concordar com tal sistema.

E continua a ouvir respeitosamente seus mestres, com a vontade consciente de perder qualquer espírito crítico de modo a melhor comungar da ilusão mística de ter se tornado um “estudante”, alguém que está tratando seriamente de aprender um conhecimento *sério*, na esperança de que realmente irá receber o conhecimento das “derradeiras verdades”. Trata-se de uma menopausa do espírito. Tudo aquilo que hoje acontece nas salas das escolas e faculdades será, na futura sociedade revolucionária, condenado como barulho, socialmente nocivo. Desde já, o estudante provoca risos. (I.S., 2002, p. 35)

Desse modo, a I.S. preocupou-se em atacar a alienação moderna, não somente a economia, como também o progresso, a democracia, a cultura, como sinônimos desprezíveis do capitalismo. “Mas a miséria real da vida cotidiana estudantil encontra a sua compensação imediata, fantástica, naquilo que é o seu ópio principal: a mercadoria cultural” (I.S., 2002,

p.37). Sem perceber que cai em um engodo mercadológico, sistemático, o estudante consome a *cultura moderna* de forma a se ater como mero espectador, contemplativo ao produto adquirido.

A questão será sempre a de preservar seu nível cultural. O estudante se orgulha de comprar, como todo mundo, as reedições em livro de bolso de uma série de textos importantes e difíceis que a “cultura de massa” dissemina num ritmo acelerado. Só que ele não sabe ler. Ele se contenta em consumi-los com o olhar. (I.S., 2002, p. 39)

Nesta perspectiva, o estudante introjeta as determinações publicitárias as transformando em suas referências-padrão de gostos. Acredita consumir um “produto de qualidade”, guiando-se por tais caminhos delimitados pelo mercado acreditando participar do mundo moderno e se iniciar na política, “pois o estudante, mais que qualquer outro, sente-se feliz por se considerar *politizado*” (I.S., grifo do autor, 2002, p. 39). Entretanto, participa disso tudo ignorando que compartilha do mesmo *espetáculo*, criando assim uma falsa consciência política. Assim, uma pseudo-categoria socionatural novamente se estabelece: a Idéia da Juventude, que já traria a revolta em sua essência. “rebaixa-se uma nova juventude da revolta à eterna Revolta da Juventude, que renasce em cada geração para desaparecer quando ‘o jovem é tomado pela seriedade da produção e pela atividade com vistas a fins concretos e verdadeiros’” (I.S., 2002, p.42), tornando-se integrada à *sociedade do espetáculo*, já integrada e necessária ao funcionamento do sistema social, já que o jovem carrega em si uma inquietação que não é somente sentida, pois quer também ser expressa, mas que dura apenas uma parte da vida.

Dessa forma, *A Miséria do Meio Estudantil* (1966) foi tomado como o texto vetor das revoltas que acontecerem na França no ano de 1968. Como explica Ernest Mandel (1979) em seu livro *Da comuna a Maio de 68* (1979), as lutas de Maio de 68 são o resultado direto da intolerância dos trabalhadores ante ao pensamento consumista, que propaga a desigualdade, do modelo capitalista.

Uma tal irrupção violenta de luta de massa – greve geral de dez milhões de trabalhadores com ocupação de fábricas, extensão do movimento a múltiplas camadas periféricas do proletariado e das classes médias (tanto “antigas” como “novas”) – seria incompreensível se não existisse um profundo e irreprimível descontentamento da parte dos trabalhadores, provocado pela realidade quotidiana da existência proletária. (Mandel, 1979, p. 262)

Dois meses antes na Universidade de Nanterre, a reitoria da instituição (que abrigava 12 mil alunos) baixou norma proibindo que rapazes visitassem moças nos dormitórios. Então, um grupo de cem jovens invadiu a secretaria obrigando o reitor a suspender as aulas e chamar a polícia. O jornalista Marcelo Xavier no artigo *Paris, Maio de 68*¹⁴ (2003) explica os motivos que desencadearam o motim.

De acordo com ele, inicialmente, esse incidente era apenas um fato isolado. Todavia, alunos da Universidade Nanterre organizaram uma manifestação em outra universidade, a Sorbonne. Ocorre um primeiro conflito entre policiais e estudantes de esquerda. No fim da revolta, a polícia faz 596 prisões. Com as aulas suspensas pelo reitor, a União dos Estudantes da França (Unef) e o Sindicato Nacional de Ensino Superior (Snesup) convocam greve por tempo indeterminado. No dia 6 de maio de 1968, uma multidão ruma em direção à Sorbonne disposta a retomá-la que, naquele momento, estava ocupada pela polícia. Surgem as primeiras barricadas. “Um poderoso efetivo da tropa de choque impede-lhes a passagem. A batalha começa. De um lado, rapazes e moças jogam nos policiais paralelepípedos arrancados das ruas. Estes respondem com granadas de gás lacrimogêneo” (Xavier, 2003, www.rabisco.com.br/18/paris1968.htm). No respaldo do dia, depois de quase duas horas de enfrentamento, cerca de 350 policiais estão feridos.

Seguem-se manifestações por toda a França que culminam com a paralisação de 10 milhões de pessoas, entre estudantes e trabalhadores – contaminados por aquela inquietação juvenil –, que reivindicavam aumento de salários, redução de horas de trabalho e participação na gestão das empresas. O então presidente Charles de Gaulle propõe um referendo para

¹⁴ Disponibilizado no endereço eletrônico <http://www.rabisco.com.br/18/paris1968.htm>

decidir se continua ou não no governo. Um a um, os serviços públicos suspendem seus trabalhos. De Gaulle parte secretamente para a cidade de Baden-Baden, na Alemanha, para se encontrar com o general Massu em um quartel-general das forças armadas francesas no país, a fim de buscar apoio do Exército para combater a onda de subversão que tomara conta da França. No final daquele mês o governo voltaria a se organizar.

É anunciado que a Assembléia Nacional está dissolvida e são convocadas eleições gerais. A rebelião começa a ter seus dias contados. Concluídas as apurações, o novo governo é estabelecido. “Os resultados foram surpreendentes: os gaullistas conquistam 297 das 387 cadeiras no parlamento. Seus aliados Republicanos, 53, e as esquerdas reunidas, 137. O Partido Comunista tem seus 73 assentos reduzidos a 34 e a Federação da Esquerda, do ex-candidato-a-candidato François Mitterrand, que antes da crise tinha 121 deputados, consegue eleger apenas 57. Xavier (2003) diz: “Pagaram pelas barricadas que não ergueram” (Xavier, 2003, www.rabisco.com.br/18/paris1968.htm).

Reflexos daquela revolução despertaram vários outros “Maiores de 68” em redor do mundo, com diversos personagens e uma série de realidades diferentes. No Brasil, a repressão para os estudantes era uma das mais cáusticas de todo o governo militar. Foi o ano de lançamento do AI-5, como passou a ser conhecido o quinto ato da ditadura. O ato institucional decretou ampla censura e repressão, permitindo o abuso de poder dos militares, a partir de um engenhoso sistema de tortura. Zuenir Ventura, em seu livro *1968, o ano que não acabou* (2000), afirma que movida por uma até hoje misteriosa sintonia de inquietação e anseios, a juventude de todo o mundo parecia iniciar uma revolução planetária.

1.3 BREVE PANORAMA DA ATUAL CONTRACULTURA

Os movimentos contraculturais contemporâneos assemelham-se em parte com aqueles dos anos 1960. Apesar da notoriedade, repercussão dada às novas idéias subversivas não terem a mesma proporção das de antigamente, os pensamentos de contestação e quebra de conceitos se apresentam de forma igualmente pungente. Hakim Bey, em seu livro *CAOS – Terrorismo Poético & Outros Textos Exemplares* (2003), apresenta escritos que tratam, inicialmente, sobre formas que embatem sobre o comportamento social.

O autor sugere literalmente aos seus leitores várias formas de se criar uma “tensão”, um “choque público”, que pode modificar a estrutura conservadora de uma sociedade ou, pelo menos, causar uma reflexão sobre ela. De forma inusitada, os textos do livro apresentam “coerentemente” – já que Bey (2003) explica os motivos para que aquela ação seja executada por qualquer pessoa que se sinta incomodada com o atual sistema social – várias maneiras de causar o “caos” em uma sociedade. Recomenda, por exemplo, que seus leitores utilizem “arte como crime; crime como arte” (Bey, 2003, p.14).

Dividida em tópicos, a obra apresenta os textos qualificando-os de acordo com o caráter dos mesmos, que o autor delimita como manifestações públicas de contestação, mas que podem ocorrer de diferentes maneiras. Como o “Terrorismo-Poético”, em que a ação direta do indivíduo, em sua maioria imagética (como os *happenings*), sobre uma ordem sistêmica estabelecida, corresponde a uma colisão, a um rompimento com as convenções que uma sociedade moderna até e, assim, causa um estranhamento no indivíduo social.

Dançar de forma bizarra durante a noite inteira nos caixas eletrônicos de bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas. *Land-art*¹⁵ peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques

¹⁵ “Corrente que pretende utilizar os espaços naturais como material de criação artística. Para isso, fazem coisas como empilhar pedras, imensas linhas de gesso em desertos, cavar tumbas, etc.” (Bey, 2003, p. 14)

estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-Terroristas. Seqüestre alguém & o faça feliz. (Bey, 2003, p. 14)

No tópico intitulado “Crime”, o escritor explica um pouco melhor suas propostas, argumentando que a justiça não pode ser obtida sob nenhuma Lei, pois quando a ação surge de acordo com a natureza espontânea, ela não pode ser definida por dogmas. “Os crimes defendidos nestes panfletos não podem ser cometidos contra o ‘si mesmo’ ou o ‘outro’, mas apenas contra a mordaz cristalização de Idéias em estruturas de Tronos & Dominações venenosas” (Bey, 2003, p. 33).

Com isto, o autor não chega a se isentar das penas legais que podem acometer sobre os praticantes de suas idéias, ele explica os motivos para tais, embora isso não imunize as punições sobre quem as execute. Todavia, uma tentativa de “conquistar” o leitor para tais práticas por meio da eloqüência busca convencê-lo a não considerar essas implicações:

A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de “carne apropriada para o consumo” aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal – &, assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia & o estrangula – portanto, não dê uma de mártir abençoado & liberal da classe média – aceite o fato de que você é um criminoso & esteja preparado para agir como tal. (Bey, 2003, 33)

Como os pensamentos são escritos de forma independente, livre, sem se prender a pré-conceitos, valores, nenhum tipo de dogma ou fronteira delimitada de comportamento (até pelo contrário, a existência do livro parece ser a de justamente contradizer e questioná-las), não existe um posicionamento ético, moral, de suas ações, mas o contrário, uma elucidação para uma conduta amoral do sujeito.

Ao propor tais procedimentos para uma “transformação” da realidade social, Bey (2003) objetiva, a priori, transformar não a sociedade diretamente, mas a um despertar no indivíduo para uma crítica sobre as tentativas hipócritas, segundo o autor, de igualitarismo.

Para isto, são apresentadas propostas – que se assemelham aos “Planos Brancos” dos Provos – aparentemente radicais, como a do “Amor Louco”:

O Amor Louco não é uma social-democracia, não é parlamentarismo a dois. As atas de suas reuniões secretas lidam com significados amplos, mas precisos demais para a prosa. (...) Seu único interesse pela Família está na possibilidade do incesto (“Amplie o seu Eu!”, “Toda pessoa é um Faraó!”) – Ó, mais sincero dos leitores, semelhante meu, meu irmã/irmão” – & na masturbação de uma criança ele encontra, oculta (como uma caixa-surpresa japonesa com flores de papel), a imagem do esfarelamento do Estado. (Bey, 2003, p.15)

O autor aconselha não só a atos “poéticos” que causam apenas um estranhamento, um incômodo, mas também a práticas violentas, por vezes ilegais que, mesmo na possibilidade de culminar em uma prisão, não são consideradas ou mesmo relevadas como impróprias. Não há, em nenhum momento no livro, um alerta sobre as conseqüências e infortúnios que podem provocar aquelas ações. No tópico, “Arte-Sabotagem”, por exemplo, o autor aponta que jogar dinheiro para o alto no meio da bolsa de valores seria um belo “Terrorismo-Poético”. Entretanto, destruir o dinheiro (ato ilegal no Brasil, já que uma cédula corresponde em *status* à bandeira nacional), seria uma bela amostra de “Arte-Sabotagem”. Assim como, em vez de interferir numa transmissão de TV e colocar no ar alguns minutos de “Arte-Caótica”, sugere algo do tipo: “destruir a torre de transmissão seria um ato de Arte-Sabotagem perfeitamente adequado” (Bey, 2003, p.22).

Um interessante pormenor – que ganha certa importância em presença da proposta do escritor – é o fato de Bey (2003) nunca ter sido fotografado e milhares de estórias a respeito de quem ele seria são veiculadas pela internet. A mais recorrente é a de que o escritor teria sido um poeta indiano que, por questões políticas fora obrigado a se refugiar na Inglaterra e, depois de um envolvimento com ações terroristas, teria fugido para Nova Iorque. A obscuridade que envolve a figura do autor remete também aos seus pensamentos e a possibilidade de alguns deles serem praticados, devido à enorme repercussão e discussão de suas obras.

No caderno *Mais!*, do jornal *Folha de São Paulo*, publicado no dia 6 de abril de 2003, a jornalista Juliana Monachesi apresenta algumas das atuais atividades contraculturais no Brasil, influenciadas pelo movimento da década de 1960. Intitulada *A explosão do a(r)tivismo* (2003), a matéria apresenta grupos, denominados “coletivos”, que trabalham com a arte abordando perfis políticos e anti-institucionais. Pequenos *happenings* – ou *Terrorismos Poéticos* – como performances coletivas nas ruas com *displays* de banca de jornal expostos para o público; caixas eletrônicas com as personagens midiáticas mais conhecidas (atores, músicos, apresentadores, etc); queima de *displays* no meio de uma avenida movimentada; “plantar” postes, ao envolver a sua base em um canteiro a ser regado, como uma árvore, são algumas das recentes manifestações que, incontestavelmente, têm influência dos pensamentos contraculturais, principalmente o Situacionista.

Monachesi (2003) apresenta alguns desses “coletivos” que existem pelo país: *Laranjas; Atrocidades Maravilhosas; GRUPO; Transição Listrada; Núcleo Performático Subterrânea*; entre outros que, segundo ela, começam a conquistar espaço no circuito das artes. Sediados em Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Fortaleza e São Paulo, respectivamente, utilizam a ação para promover um embate entre o público e o espaço. A proposta de buscar espaços independentes para expor seus trabalhos, com postura anti-institucional, remete aos artistas brasileiros que tinham a mesma proposta nas décadas de 1960 e 1970, como Hélio Oiticica e Cildo Meireles¹⁶. A postura discordante ao vazio no

¹⁶ Carioca anarquista, Hélio Oiticica transitou entre os morros do Rio de Janeiro e os Estados Unidos, onde morou de 1948 a 1950, época em que se mudou com a família, e em 1970 foi para Nova York. Foi um dos mais criativos artistas plásticos brasileiros. A síntese de sua obra são seus belos "Parangolés" (1964): capas, estandartes ou bandeiras coloridas de algodão ou náilon com poemas em tinta sobre o tecido a serem vestidas ou carregadas pelo ator/espectador, que passa a perceber seu corpo transformado em dança. A obra de arte só se revela quando alguém a manuseia, a movimentada. Cildo Campos Meirelles nasce no Rio de Janeiro em 1948. Artista multimídia. Estuda, em Brasília, com o ceramista e pintor peruano Barrenechea, realizando desenhos inspirados em máscaras e esculturas africanas. Cria a série *Espaços Virtuais: Cantos*, com 44 projetos, em que explora questões de espaço, desenvolvidas ainda nos trabalhos *Volumes Virtuais* e *Ocupações* (ambos de 1968-69). O caráter político de suas obras revela-se em trabalhos como *Tiradentes - Totem-monumento ao Preso Político* (1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola* (1970) e *Quem Matou Herzog?* (1970). Grava disco, cria cenários e figurinos para cinema e teatro, é um dos diretores da revista de arte *Malasartes* e desenvolve séries de trabalhos inspirados em papel moeda.

sistema das artes, contra a reificação da obra de arte no período do regime militar, hoje encontra ecos nos movimentos que são contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial, de acordo com a reportagem.

O movimento *Rés do chão*, gestado pelo artista carioca Edson Barrus (2003) – um dos principais catalisadores dessa efervescência –, é um paradigma desse novo “a(r)tivismo”. O embrião do grupo foi uma experiência intitulada “Açúcar Invertido”, em 2002 na Funarte do Rio de Janeiro. Convidado para organizar uma exposição, Barrus (2003) promoveu uma quarentena de artistas para manifestar sintomas da arte contemporânea, a preocupação maior era a de causar exercícios artísticos, e não seus resultados, ou seja, as “obras”.

Todavia, de acordo com a entrevista do crítico de arte Fernando Cocchiarale (2003), no mesmo caderno do jornal, as reais motivações desses grupos estão inseridas em uma empatia inter-subjetiva, “que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo” (Cocchiarale, caderno *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*, abril de 2003, p. 03). Segundo ele, nos anos 1970 as manifestações se acercavam de questões que a todos afetavam, como a ditadura por exemplo. Atualmente, a fragilidade em manter compromissos permanentes com ideais ou causas configura uma hibridez e mutação constantes, reflexos da nova realidade tecida em rede (Internet), na qual relações são refeitas continuamente.

Tudo isso, pensa Cocchiarale (2003), explica o surgimento de tantos grupos de manifesto, que são formados a partir de uma indagação específica, por campos profissionais ou minorias e não mais interesses e objetivos comuns a grandes grupos. Com um repertório de pensamento ético, político e estético coletivo do passado, não existe ainda um novo esboço que substitua esse velho, portanto, de acordo com o crítico, os objetivos das ações críticas de alguns artistas são apenas frutos de pulsões agressivas, e não de objetivos claros que ampliem e possibilitem o advento de um novo pensamento.

No livro *Distúrbio Eletrônico*, o grupo Critical Art Ensemble (2001)¹⁷ faz uma análise da revolução tecnológica e o que seu rápido desenvolvimento provocou, por meio do computador e do vídeo, nas relações de poder no chamado “Primeiro Mundo”. Segundo os autores, com uma visão macropolítica – das grandes empresas que controlam esses meios de comunicação virtual –, as pessoas estão reduzidas a dados, ocorrendo uma vigilância global com o poder autoritário florescendo na ausência e não na presença do indivíduo.

Desse modo, o núcleo da resistência política e cultural, assim como esse poder, deve se manifestar e se estabelecer neste mesmo espaço eletrônico. Por meio da realidade virtual, todos os dados pessoais são “arquivados” e transformam-se em “coleiras eletrônicas” (como o celular) e ali recebem carga necessária para um “corpo eletrônico”. O “anarquismo virtual” existente no livro sugere que desde sempre existia uma idéia de virtualidade, seja ela baseada no misticismo, no pensamento analítico abstrato ou na fantasia romântica, mas que eram acessíveis apenas por meio da imaginação.

Segundo o Critical (2001), as pessoas são induzidas ao prazer de se auto-consumir, em uma espécie de auto-canibalismo, um consumo excessivo pelo simples prazer que este proporciona. O corpo eletrônico, livre da carne, da economia do desejo, fica em um ciberespaço em que a economia capitalista, fluída e nômade, tenta consolidar seu poder sobre tudo. Entretanto, é nesse mesmo ciberespaço que a resistência começa a também ser fluída e nômade. Surge então a possibilidade de uma desobediência civil eletrônica que, apesar de virtual, pode surtir efeitos tão devastadores como a dominação cibernética que se estabelece atualmente como uma das formas mais eficazes de dominação. Com esse pensamento, segundo o Critical (2001), pode-se criar também uma interface transgressiva do espaço virtual e, assim, produzir um distúrbio eletrônico no *sistema*, mesmo que este seja ilegal (como o fazem os *hackers* ao quebrarem a *segurança cibernética* de grandes empresas, por exemplo).

¹⁷ O Critical Art Ensemble (CAE) é formado por cinco ativistas que se focalizam na exploração das intersecções entre arte, teoria crítica, tecnologia e política radical.

2 CINEMA, ARTE E INDÚSTRIA

Este capítulo irá situar o leitor da presente pesquisa para a contextualização histórica do advento do cinema, importante nota para um maior conhecimento dessa arte. Além disso, amarrará de forma sucinta os desdobramentos que esta alcançou como produto de uma indústria, deixando de ser apenas para apreciação estética e passando a ser também mercadoria fabricada para o consumo. E, finalmente, a relação entre cinema e política, sendo que os três filmes aqui tratados apresentam, aparentemente, alguma narrativa “politizada”.

2.1 O SURGIMENTO DO CINEMA

Apesar da histórica exibição daquilo que se convencionou chamar de “o nascimento do cinema”, com os irmãos Louis e Auguste Lumière no Salon Indien do Grand-Café, de Paris, um importante pormenor quase nunca é citado nos livros sobre a primeira exibição de um filme: essa afirmação é apenas um registro simbólico. Posteriormente, confirmou-se que os irmãos Max e Emile Skladanowsky, na Alemanha, e Jean Acme LeRoy, nos Estados Unidos, já promoviam projeções públicas (inclusive com sessões pagas), muito antes dos primeiros espectadores dos Lumière contemplarem a chegada do trem na estação de La Ciotat.

De acordo com o livro *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação* (1995), de Flávia Cesarino Costa, o início dessa arte foi estabelecido apenas pela enorme repercussão que a exibição pública dos Lumière provocou. No livro, Cesarino (1995) faz um recorte da produção cinematográfica existente no início da chamada sétima arte. Segundo ela, em um encadeamento de idéias, pode-se apresentar o *primeiro cinema* da seguinte forma: espetáculo; narração; e domesticação. O espetáculo por ser, em seu cerne, uma utilização da

imagem fílmica (ainda com um forte referencial do teatro) como novidade, sendo apresentados dentro dos *shows* de variedade que aconteciam nos chamados *vaudevilles* – enormes espaços em que eram apresentadas nas cidades as últimas novidades, curiosidades, invenções da época – imagens em movimento se tornando, desse modo, a primeira casa do cinema.

No que se refere à narração, Flávia Cesarino (1995) cita dois teóricos que estudaram este aspecto do filme: André Gaudreault e Tom Gunning. Ambos, segundo a autora, delimitam sua análise em três aspectos de representação fílmica que iria se impor futuramente:

- a) o período do filme de um único plano: apenas filmagem;
- b) o período do filme de vários planos não contínuos: filmagem e montagem, mas sem que a primeira seja efetuada, de maneira realmente orgânica, em função da segunda;
- c) o período do filme de vários planos contínuos: filmagem em função da montagem.

De acordo com Cesarino (1995), Gunning afirma que não há um primeiro cinema único, homogêneo. Ele defende a idéia de que o primeiro cinema não pode simplesmente ser entendido como o exótico e negligenciado como *outro cinema* dentro do cinema clássico.

A domesticação da imagem, por sua vez, seria uma tentativa de estatizar e modelar a narrativa de um filme. Esse processo, efetuado por uma cultura dominante, exorciza, segundo a autora, as possibilidades criativas de exploração dos elementos cinematográficos dentro de um filme. Em nome de uma indústria, a imagem começa a ser construída, em todas as suas vertentes (cores, enquadramentos, perspectivas), dentro de um padrão estipulado por uma narrativa anterior. Ou seja, o cinema, ao mesmo tempo em que começa a ter uma sensibilidade maior de seus elementos, inicia também um processo de aculturação de seus meandros por meio de uma submissão civilizatória do seu código narrativo, em que a

construção de uma narração é circundada por preceitos estabelecidos por uma ordem cultural *superior* às demais:

A possibilidade de designar como *domesticação* este processo de integração do cinema a uma cultura dominante e a sua transformação em espetáculo de massa justifica o título deste trabalho. Estamos chamando de *domesticação* esta transformação que começa a se operar no final do período do primeiro cinema. Daí o sentido de assim ordenar as palavras do título: *espetáculo, narração, domesticação*. É como que uma tentativa de metaforizar o percurso do cinema, da dominância do espetáculo popular até a dominância de um modelo narrativo consagrado pela tradição. (COSTA, 1995, p. 110)

Com a narrativa, entretanto, o filme ganha um caráter de cinema, já que uma trama é apresentada ao espectador. Essa abordagem, no primeiro cinema, era feita de maneira direta. O ator se comunicava diretamente com o espectador, quebrando assim a chamada *diegese*¹⁸. Seria uma tentativa de incluir o espectador dentro do filme. Ele participa, mesmo que passivamente, da trama, sem nunca se comunicar com o ator, como se este o ignorasse. Ao quebrar a *diegese*, o ator “conta” para quem assiste ao filme que aquilo é uma fantasia. Tal método pode ser encontrado no teatro, maior referência de utilização do espaço, da disposição do cenário, da gestualidade exagerada dos atores e da luz em que o primeiro cinema se baseou, com o escritor e teatrólogo Bertold Brecht¹⁹, quando este propunha aos seus atores um *distanciamento* da personagem com o público. O ator então, diante do público, dirigia-se – sem interpretar – ao mesmo e comentaria a ação, aquilo que sua personagem faria ou, ao menos, alguma característica importante da cena. Desse modo, ele quebraria a relação de realidade, tornando o ato a seguir apenas um espetáculo lúdico, em que o espectador teria a noção de que aquilo não é real. Esse método era amiúde utilizado no primeiro cinema.

Contudo, Jean-Claude Bernardet, no livro *O que é cinema* (1985), explica que quando os irmãos Lumière projetam na tela imagens com a câmera parada, em preto e branco e sem

¹⁸ A *diegese* seria a apresentação da estória dentro do filme sem a interação direta entre ator e espectador, ou seja, o ator não se dirige ao espectador em nenhum momento.

¹⁹ Eugen Berthold Friedrich Brecht é um dos autores alemães mais importantes do século passado, especialmente nas suas facetas de dramaturgo e de poeta. Revolucionou a dramaturgia ao escrever peças que propõem a reflexão crítica e a transformação social.

som, eles projetam, na verdade, uma ilusão. Embora acostumados com a imagem de um trem chegando à estação, o público se assustou de tão real que a locomotiva parecia. Bernardet (1985) explica que, conquanto a certeza de que aquele trem não estava ali naquele momento, era possível acreditar, inicialmente, enquanto dura o filme, que é de verdade.

Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vivemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. (Bernardet, 1985, p. 12)

A identificação com o real no cinema é direta, já que as imagens reproduzidas, como na visão humana, nos permitem ver em perspectiva, percebendo as coisas em profundidade e não “chapadas”. Todavia, essas imagens não traziam cor (como os olhos humanos captam), eram em preto e branco e, portanto, não natural, mas artificial.

Tendo em vista, como diz Flávia Cesarino (1995), as tentativas frustradas de se construir, naqueles primeiros anos, um cinema mais narrativo, mesmo manuseando vários elementos, ferramentas para a construção da estória, por vezes esta não conseguia fugir do chamado cinema fantástico:

Os enredos narrativos, que já tinham aparecido nos filmes de perseguição do período do primeiro cinema, entre 1903 e 1906, encontram dificuldade de se estabelecer no antigo formato das variedades. Há várias tentativas de se construírem narrativas através do encadeamento de planos e de um uso diferente de dispositivos que já existiam no período do primeiro cinema – panorâmicas, *travellings*, elipses, fusões, *closes*, tomadas subjetivas – mas como função mais espetacular do que narrativa. (COSTA, 1995, p. 95)

Outra importante tentativa de se manipular, agora com uma noção mais ampla de montagem, refere-se à estória a ser contada. Além da narrativa, os assuntos abordados começavam a também ser estipulados por essa *manipulável domesticação* da imagem. O diretor (apesar do termo não ser definido na época como o é hoje) trata cada cena separadamente e, posteriormente, a monta de acordo com aquilo que dispõe dentro daquilo

que viu e filmou. Assim, põe diante de meus olhos, também, da maneira que bem entender, aquilo que ele viu antes de mim, com a sua visão. Concomitantemente ao surgimento de uma maior noção sobre o processo de montagem de um filme, aqui nasce também mais uma forma “paradigmática” de se estruturar imagetivamente um filme.

Doravante, todos esses processos utilizam, laicamente, um dos elementos mais importantes dessa época, mas sem ter a percepção do que aquilo representa dentro do filme: a fotografia. Embora essa apreciação tenha sido feita de maneira ingênua tanto pelo público como pelo realizador, o filme já trazia tal referência. A fotografia era utilizada não como ela é hoje – não existia uma preocupação com a textura da imagem, o seu envolvimento com o enredo, a iluminação como uma linguagem à parte dentro da estória –, mas sim a manipulação da luz única e exclusivamente para delimitar o espaço cênico dos atores e o campo de visão que o espectador teria dentro da imagem enquadrada. Tudo isto, mais uma vez, reflexo da influência do teatro. Essa abrangente e riquíssima ferramenta era utilizada de maneira parca e grosseira no primeiro cinema.

Apresentados, ainda de que forma sintética, estes primeiros momentos do cinema, caberá ao próximo tópico mostrar uma etapa seguinte, em que o cinema se transforma efetivamente em uma indústria.

2.2 O CINEMA COMO INDÚSTRIA

O conceito de *Indústria Cultural* nasce em um texto, publicado em 1947, dos pensadores do Instituto de Pesquisas Sociais, ou Escola de Frankfurt ²⁰, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Nele, os autores formularam o conceito de indústria cultural em

²⁰ A Escola de Frankfurt foi fundada em 1924 por Félix Weil. Antes dessa denominação tardia (só viria a ser adotada, e com reservas, por Horkheimer na década de 1950), cogitou-se o nome Instituto para o Marxismo, mas optou-se por Instituto para a Pesquisa Social. A Teoria Crítica realiza uma incorporação do pensamento de filósofos "tradicionais", como Marx, Weber e Freud, colocando-os em tensão com o mundo presente.

contraposição à idéia de cultura de massa. Para os filósofos, com o processo de industrialização e produção em série também na esfera da cultura, a sociedade passou a produzir manifestações que perderam o caráter artístico e tornaram-se meras mercadorias. Numa linha bem pessimista, anunciavam o fim da arte e da cultura face ao poder da indústria cultural, tratando a indústria com uma análise marxista, em que a revolução industrial acarretaria em uma cultura de massa, padronizada e repetitiva, com uma produção em série de produtos culturais consumistas, causando uma alienação no indivíduo, que perde a noção do processo decisório.

No livro *Dos Meios às Mediações*, o professor espanhol Jesús Martin-Barbero (2001), faz um contraponto entre estas posições pessimistas e outras mais positivas, como as de Walter Benjamin e Edgar Morin. Segundo Martin-Barbero (2001), ao contrário do que se pensa, Benjamin, um dos integrantes da Escola de Frankfurt (que já apresentava dissidentes em relação à teoria de Adorno) com não pouco postulados, divergia dos prismas pessimistas e começava a esboçar, dentro da própria Escola, “o popular na cultura não como sua negação, mas como experiência e produção” (Benjamin, apud Martin-Barbero, 2001, p. 76).

O conceito de *Indústria Cultural*, embora muito estudado, pode ser comumente distorcido por definições retiradas de alguma frase solta, pois se desenvolve em um campo em que a argumentação vai-se estreitando e se unindo ao mesmo tempo em que a reflexão envolve cada vez mais âmbitos, como explica o autor:

Parte-se do sofisma que representa a idéia de “caos cultural” – essa perda do centro e conseguinte dispersão e diversificação dos níveis e experiências culturais descobertas e descritas pelos teóricos da sociedade de massa – e afirma-se a existência de um sistema que regula, dado que a produz, a aparente dispersão. A “unidade de sistema” é anunciada a partir de uma análise da lógica da indústria, na qual se distingue um duplo dispositivo: a introdução na cultura de produção em série “sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da do sistema social”, e a imbricação entre produção de coisas e produção de necessidades de modo tal que “a força da indústria cultural reside na unidade com a necessidade produzida”. (Martin-Barbero, 2001, p. 77)

Todavia, quando essa afirmação da “unidade do sistema” é assumida, torna-se também abusiva e politicamente perigosa, pois totaliza todo produto produzido dentro desse *sistema* e, infere-se, por exemplo, que do filme mais vulgar aos de Chaplin ou Welles²¹, todos dizem o mesmo, já que aquilo que falam não é mais que o triunfo do capitalismo. Adorno e Horkheimer, de acordo com o autor, demonstram com maior clareza a afirmação da unidade na Indústria Cultural na análise que trata sobre a degradação da cultura em indústria de diversão.

A unidade falaria então do funcionamento social que se constitui na “outra face do trabalho mecanizado”. E isso tanto no mimetismo que conecta o espetáculo organizado em séries com a organização do trabalho em cadeia, como na operação ideológica de realimentação: a diversão tornando suportável uma vida inumana (...), inoculando dia a dia e semana após semana “a capacidade de cada um se encaixar e se conformar”, banalizando até o sofrimento numa lenta “morte do trágico”, isto é: da capacidade de estremecimento e rebelião (Martin-Barbero, 2001, p. 79)

De acordo com esse pensamento, a arte não é senão a outra faceta da degradação da cultura, pois em um mesmo movimento a Indústria Cultural banaliza a vida cotidiana e positiviza a arte. Doravante, a arte se liberta, mas com uma liberdade que, “como negação da funcionalidade social que é imposta por meio do mercado, acaba essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil” (Sodré²², apud Martin-Barbero, 2001, p. 79). Ou seja, com a desritualização, quando deixa de ser sacra e passa a ser profana, apreciação estética, a arte se torna independente, mas também mercadoria e se distancia da vida. Ao se incorporar ao mercado como um bem cultural, a arte torna-se necessidade e o que restará dela não será mais do que sua casca. “O *estilo*, quer dizer, a coerência puramente estética que se esgota na imitação. E essa será a ‘forma’ da arte produzida pela Indústria Cultural: identificação com a fórmula, repetição da fórmula”. (Martin-Barbero, 2001, p. 80). Desse modo, o que se

²¹ Charles Spencer Chaplin nasceu no dia 16 de abril de 1889 em um subúrbio de Londres. É considerado por muitos como um dos mais geniais cineastas/atores do mundo. Orson Welles, ator e diretor de cinema norte-americano. Entre suas obras está uma das mais aclamadas do cinema mundial, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*).

²² Sodré, Muniz. *A verdade seduzida*, p.32.

desenvolverá daí para frente será, segundo o pensamento frankfurtiano, o declínio da arte na cultura.

De acordo com Martin-Barbero (2001), Adorno afirma que hoje é possível se distinguir nitidamente o que é arte e o que é “pastiche”, esse elemento que a verdadeira arte abomina. “Em lugar de desafiar a massa, como faz a arte, o pastiche se dedica a exercitá-la mediante a ativação das vivências” (Martin-Barbero, 2001, p. 82). Assim, deve-se extinguir o conceito de prazer artístico, pois, conforme a consciência comum, a cultura popular, “o prazer é apenas extravio, uma fonte de confusão: quem tem prazer *com a experiência* é só o homem trivial” (Martin-Barbero, 2001, p. 81). A *experiência*, então, seria a fonte negativa de toda arte, pois é estabelecida por meio de convenções e vivências legitimadas, ou seja, produzidas para explorar a emoção e não a verdadeira função da arte, que é a de explorar justamente o contrário da emoção: a comoção.

Nesse ponto, acontece a ruptura direta de Walter Benjamin com o pensamento frankfurtiano. Segundo Martin-Barbero (2001), Benjamin não investiga de um lugar fixo, pois toma a realidade como algo descontínuo.

O único travejamento está na história, nas redes de pegadas que entrelaçam umas revoluções com outras ou o mito com o conto e os provérbios que ainda dizem as avós. Essa dissolução do centro como método é o que explica seu interesse pelas margens, esses Fourier e Baudelaire²³, as artes menores, os relatos, a fotografia. (Martin-Barbero, 2001, p. 84)

Segundo Martin-Barbero (2001), ao acusar Benjamin de não dar conta das mediações, de transfigurar a economia em literatura e desta à política, dando um salto, os pensadores da Teoria Crítica não atinam para o fato de que Benjamin foi o primeiro a vislumbrar a mediação fundamental: aquela que permite pensar historicamente a relação da transformação nas

²³ Charles Baudelaire é considerado um dos maiores poetas do Século XIX, influenciando a poesia internacional de tendência simbolista. De seu estilo de vida originaram-se na França os chamados poetas "malditos". O francês Charles Fourier considerava que o homem construía a sociedade de maneira egoísta, prevendo sempre o lucro. Com isso, o homem não desenvolve a sua própria personalidade, nem sua própria capacidade.

condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações dos modos de percepção da experiência social.

Mas para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável. Para Benjamin, pelo contrário, *pensar a experiência* é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. (Martin-Barbero, 2001, p. 84)

Assim, o cinema constituía para Adorno, segundo o autor, o paradigma máximo da degradação cultural, a consolidação da arte como produto. Todavia, para Benjamin, o cinema corresponde a modificações de longo alcance no aparelho perceptivo, modificações hoje vivenciadas na escala de existência privada por qualquer transeunte no tráfico de uma grande urbe. E continua, ao afirmar que Adorno se empenha em julgar as novas práticas e as novas experiências culturais a partir de uma visão equivocada da arte, que o impede de perceber e entender o real valor perceptivo que o cinema nos traz, ao permitir-nos ver não coisas novas, mas outra maneira de enxergar velhas coisas.

Aí está o cinema de Chaplin e o neo-realismo italiano confirmando a hipótese de Benjamin: o cinema “com a dinamite de seus décimos de segundo” fazendo saltar o mundo aprisionante da cotidianidade de nossas casas, das fábricas, das oficinas. (...) O espectador de cinema se torna um novo tipo de experto, no qual não se opõem, mas se conjugam a atividade crítica e o prazer artístico. Em franca oposição à visão de Adorno, Benjamin vê na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte (Martin-Barbero, 2001, p. 87 e 88)

Benjamin (1994), no conhecido texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, explica que é por meio do cinema que existe uma identificação do público com aquilo que vê e é nesse espaço que se constitui também as linguagens utilizadas para causar no espectador uma reação.

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos do espectador), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (Benjamin, 1994, p. 179)

Desse modo, o cinema se apropria de linguagens, símbolos, que são obtidos por meio da *experiência*, para estabelecer significados que são, segundo Benjamin, os motores que estabelecem e renovam a arte. Distanciando-se do pensamento de Adorno sobre a Indústria Cultural que considera esta a causadora do declínio da arte ao transformar a *experiência* em fórmula, ou seja, padronizada e transformada em bem simbólico, Benjamin afirma que essa estandardização não significa uma impossibilidade criativa da arte.

Para o filósofo Edgar Morin, ainda segundo Martin-Barbero (2001), o conceito de *Indústria Cultural* significa não tanto a racionalidade que informa essa cultura quanto o modelo peculiar em que se organizam os novos processos de produção cultural. Sob esse prisma, Morin desmonta um dos pensamentos mais tenazes de Adorno e Horkheimer: o de que algo não poderia ser arte se era indústria. A propósito do cinema - atividade que ele considera como a mais representativa e sintomática da cultura de massa - , Morin afirma que a divisão do trabalho e a mediação tecnológica não são incompatíveis com a “criação” artística, bem como a estandardização, a definição em um só modelo, não significa a total anulação da tensão criadora.

Morin, assim como os frankfurtianos, aponta para o caráter industrial que a cultura e a arte assumiram no século XX, denominando esse processo como segunda industrialização. Afirma, no entanto, que a Indústria Cultural não anula a cultura de massa, que transcende o poder mercadológico. Nesse sentido, para Morin, se por um lado, a Indústria Cultural tende a padronizar e transformar os bens simbólicos em mercadorias, existe também um outro lado, em que a indústria se vê obrigada a abrir espaços para a arte, para a inovação e a criação e,

por conseguinte, para a comercialização desses produtos, tendo em vista uma possível saturação dos mesmos.

Graeme Turner (1997), no livro *Cinema como Prática Social*, acrescenta outro dado a este pensamento, ao destacar que, cada vez mais, o filme incorpora produtos múltiplos abrolhados pela indústria que são agregados juntamente com a divulgação da película (camiseta, bonés, bonecos, chaveiros). Assim, uma vez que está inserido na Indústria e exposto à necessidade de se consumir, os filmes que têm um maior orçamento de produção, fatalmente, serão também aqueles que ganharão maior divulgação e expansão. Entretanto, os estudos culturais na teoria do cinema “inicialmente analisavam os meios pelos quais os significados sociais são gerados pela cultura – o modo de vida e o sistema de valores de uma sociedade conforme revelados por formas e práticas aparentemente efêmeras como televisão, rádio, esportes, histórias em quadrinhos, cinema, música e moda” (Turner, 1997, p. 48).

A cultura, por meio da prática, foi redefinida como processo que constrói o modo de vida de uma sociedade. Assim, seus sistemas para produzir seu significado, sentido ou consciência, não são senão significados estabelecidos pela prática, ou, se preferir, pela *experiência*. Valendo-se dessas “linguagens” o cinema então produz e adequa significados e prazer.

O cinema não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado. (Turner, 1997, p. 56) (...) a complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente, precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa (...) o processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona. (Turner, 1997, p. 69)

Ou seja, por incorporar várias linguagens, pode trazer uma carga enunciativa bastante rica, que não deve ser apreciada apenas como um simples objeto, sem a reunião de várias ferramentas que o formam. Mais do que maçante, o cinema deve ser apreciado, degustado, em

sua totalidade, todos os elementos que este apresenta ao espectador pedem para ser notados, sendo, todavia, passivos de uma interpretação pessoal que, segundo Adorno, é formada por um senso crítico, a partir da leitura, da apreciação de outros filmes, enfim, de um arcabouço pessoal, construído por cada indivíduo.

2.3 CINEMA E POLÍTICA

As relações entre cinema e política são por demais complexas para serem analisadas a fundo no âmbito desta pesquisa. Assim, é preciso ressaltar que o que se pretende aqui é apontar alguns aspectos nos quais um filme pode manifestar temáticas ou características políticas, ou ainda gerar reações de caráter político.

No livro *Cinema e Política* (1976), Leif Furhammar e Folke Isaksson estudam os vínculos entre cinema e política nos momentos-chaves da história do século XX. Vários movimentos que o cinema engendrou são examinados por meio da obra de cineastas mundialmente conhecidos. Assim, os autores traçam um panorama sobre o que foi produzido sob um aspecto político, dentro de cada situação em que se encontra o lugar no qual aquele filme foi produzido, seu tema e abordagem.

De acordo com os autores, a influência que um filme pode causar não é somente um sinal certo de que algo é arte, como o grau que essa influência tem é a única medida do valor da arte. Adiante, o crítico francês André Bazin²⁴, nos anos quarenta, tentou criar uma estética de um cinema democrático, no qual o pensamento do público deveria não ser concomitante ao do filme, mas sim, criar uma reflexão sobre ele, ou seja, o tema tratado.

Ele queria criar um cinema em que a realidade não fosse como nos filmes russos, despojada de toda sua complexidade com o objetivo de criar emoções predeterminadas e simples efeitos. A platéia não deveria ser forçada em suas

²⁴ Crítico de cinema e um dos criadores da célebre revista *Cahiers du Cinema*, desenvolveu entre os anos 40 e 50, em palestras e artigos, um pensamento sobre a história do cinema, principalmente a partir da análise de filmes e de uma reflexão crítica sobre a montagem cinematográfica.

percepções e reações, mas deveria ter liberdade de escolha e oportunidade para formar suas próprias idéias. (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 145)

Essa tentativa, de acordo com os autores, nos anos recentes, influenciou vários realizadores a produzirem *filmes democráticos* no sentido que Bazin deu à expressão, ou seja, filmes que questionam uma opinião em vez de afirmar, relatam em vez de sugerir, procuram em vez de direcionar o pensamento do público. Neste sentido, as teorias de montagem russa, principalmente de Eisenstein²⁵, intentavam, por meio da manipulação da imagem cinematográfica da realidade, manipular também os conceitos do espectador sobre a realidade, isto é, os conceitos sobre os quais ele fundamenta suas atitudes e ações.

De acordo com Eisenstein, em seu livro “A forma do filme” (1990), a montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o *nervo* do cinema. Corrobora que o plano, juntamente com a montagem, são os elementos básicos do cinema. Sob o prisma da época em que o livro foi escrito (1949) e das ferramentas que o cinema dispunha para a sua confecção naquele tempo, em comparação àquele que tem sido feito atualmente, pode-se atestar que essa afirmativa é mais que válida, é preponderante.

Assim, Eisenstein (1990) diz que determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema. Entretanto, desconsidera um pensamento anterior:

Os primeiros diretores conscientes, e nossos primeiros teóricos do cinema, consideravam a montagem uma forma descritiva em que se colocam planos particulares um após o outro, como blocos de construção. O movimento dentro desses planos-blocos de construção, e o conseqüente comprimento das partes componentes, era então considerado ritmo. Um conceito totalmente falso. (Eisenstein, 1990, p.51)

De acordo com esta definição, a montagem seria o modo de se desenrolar uma idéia com a ajuda de planos únicos: o princípio “épico”, sem explorar os planos. Porém, adverso a esse pensamento, o autor diz que a montagem deveria ser uma idéia que nasceria da colisão de

²⁵ Sergei Eisenstein diretor letão-russo. Foi um dos mais inovadores e pioneiros da história do cinema. Autor de clássicos como *Ivan, o terrível* e *Outubro*, Eisenstein praticamente inventou a técnica de montagem, influenciando grandes cineastas como Orson Welles e Jean Luc Godard que utilizam essa ferramenta como uma das principais características de seus filmes.

planos independentes – até mesmo opostos um ao outro: o princípio “dramático”, em que os planos conflitem, desencadeando um *estranhamento*, *choque* no espectador que é direcionado pelo olhar a situações sensitivas, fisiológicas.

Elucubração semelhante à de Leif Furhammar e Folke Isaksson (1976) faz o escritor Izaías Almada (1997), no artigo *História: ficção, realidade e hipocrisia*, publicado no livro *Versões e ficções: o sequestro da história*, ao atestar que tal pensamento (de *obras democráticas*) se desenvolve em qualquer campo da arte. De acordo com ele, uma vez acabada e comunicada, a obra deixa de pertencer ao ser realizador (como reflexão ou mero entretenimento, dependendo do ponto de vista) e passa a pertencer ao tecido social no qual o indivíduo que a assiste está incluído.

Livre para escolher o tema que quiser, para manifestar o seu pensamento e para sensibilizar as pessoas para a sua obra, qualquer artista assume um compromisso ético, estético e ideológico com a sociedade em que vive. Seja para afirmá-la, criticá-la ou mesmo negá-la, ainda que o seu nível de consciência a respeito desse compromisso não lhe convença disso. Em outras palavras: como artista, posso produzir uma obra para tocar meu semelhante, para fazer vibrar as suas cordas da razão e da emoção. Quero que ele compartilhe (ou não) do meu ponto de vista, seja um ponto de vista engajado em alguma causa social ou descompromissado, alienado. Ideológico ou “sem ideologia”. Hipócrito ou sincero. (Almada, 1997, p. 142)

Assim, segundo Almada (1997), uma abordagem política em um filme pode causar tanto reflexão, crítica, como pode apenas abeirar-se disso, sendo esta ação consciente, ao tratar tal temática de uma forma clara, com um engajamento mais explícito, ou somente tocar na face, não se aprofundar, legando ao espectador apenas a superfície do tema, partindo da visão do diretor.

A matéria *O cinema político vive*, de Luiz Zanin Oricchio, publicada no *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 21 de outubro de 2006, promove uma discussão sobre a atualidade dos filmes desse gênero. Críticos contemporâneos refletem sobre a vitalidade do cinema político até os dias de hoje. A professora titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), Walnice Nogueira Galvão (2006), diz que

além de ser possível haver espaço para o cinema político atualmente, como nas décadas de 1960 e 1970, ele acontece em abundância por diversos países. Entretanto, o que acontece é que os atuais filmes não são tão diretos ao tratar sobre temas políticos.

De acordo com Renato Janine Ribeiro (2006), professor titular de Ética e Filosofia Política na USP, temos que olhar abaixo da superfície: “*O Filho da Noiva*²⁶, é mais explicitamente político – aliás, a única falha nesse filme é que ele é coisas demais, padece de um certo excesso. Para ser político, nenhum desses filmes precisava falar de Menem, dos militares, etc” (Ribeiro, *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 2006). A eficácia de um filme político, segundo Ribeiro (2006), não está inserida em ser explícito, “mas em ajudar a pessoa a se sentir e se fazer ativa e não passiva. Isso nem mesmo precisa de uma narrativa sobre o poder” (Ribeiro, *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 2006).

Para a professora titular de Filosofia Política na USP, Olgária Matos (2006), quando o filme passa a ser extremamente explícito, direto, corre o risco de não alcançar o seu objetivo.

Quando o cinema ou outra realização cultural são literais, tendendo a reiterar padrões esperados, que não permitem sair do senso comum, freqüentemente, criado no contexto informativo das mídias, sem não surpreender, pode, no limite, tranqüilizar nossa má consciência, não tem grande interesse, responde mais a um público que é ‘mercado’” (Matos, *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 2006).

Ao falar especificamente do cinema brasileiro, Ribeiro (2006) alerta ao leitor que os filmes produzidos no país têm tematizado situações coletivas ou individuais em que, diante de um impasse, a situação se resolve (ou não). “O cinema político não precisa ser diretamente político. Quando a crise envolve uma pessoa só, costumamos dizer que a questão é ética, e que é política quando envolve mais gente. Mas, sempre, está o princípio básico do político, que é a pessoa (individual ou coletiva) tornar-se sujeito de sua ação, em vez de ser joguete das circunstâncias” (Ribeiro, *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 2006, p. 03).

²⁶ *El Hijo de la Novia*. ARG. 2001.

Como o cinema, diante da indústria que encerra este, é uma forma de manifestação artística largamente divulgada, comercializada, a dificuldade em tratar “cinema” e “política”, segundo Furhammar e Isaksson (1976), deve ser relacionada não só ao nível da produção, mas também ao nível cognitivo do consumidor. “A questão dos efeitos e funções da propaganda sobre a platéia é tão complexa como as intenções e consciência dos produtores” (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 223).

Segundo os autores, se o cinema de Hollywood – referindo-se às grandes produções – é um cinema do tipo “apolítico”, este também é, por sua vez, um método excelente para a disseminação de informações sobre o pensamento e o modo de vida americano. “É atribuída ao Presidente Sukarno²⁷ a afirmação de que os filmes de Hollywood constituem o cinema político mais eficiente, na medida em que mantêm as massas afastadas da política” (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 223).

Embora tais afirmações sejam de caráter pessimista, como dizem Furhammar e Isaksson (1976), ao demonstrarem um pensamento dito *alienado*, pouco preocupado com a repercussão de suas ações e efeitos, outros têm sugerido que estes filmes (Hollywood) abrem caminho também para a cogitação, o questionamento para uma revolução nos países em desenvolvimento ao revelar, claramente, o abismo existente entre a prosperidade e a pobreza. Isto é, os filmes produzidos pelos países ditos *ricos*, com suas posturas e atitudes freqüentemente provincianas, chauvinistas, abrem espaço para o pensamento e rebelo dos países ditos *pobres* ao atentá-los, por meio da própria abordagem de seus temas, a uma *inferioridade*.

Contudo, alertam os autores, é a situação que cria a função, pois as conseqüências de um filme não parecem depender exclusivamente de seus acenos políticos. “Uma situação social difícil pode criar a necessidade por alguma forma de estímulo que ocasionalmente

²⁷ Ex-Presidente da Indonésia declarou, no início do século passado, a independência do país em uma guerra que durou quatro anos e ficou conhecida como Revolução Nacional da Indonésia.

aparece no mais surpreendente e aparentemente irrelevante contexto cinematográfico”. Dessa forma, uma produção pode influenciar não somente por seu tema, mas também pela época em que este tema pode vir a ser abordado. “O filme de Louis Malle²⁸ *Viva Maria* (1965), sobre a Revolução Mexicana, que foi encarado pelo menos na Suécia como um exemplo de cinismo e dubiedade, parece ter atuado como poderosa inspiração para o espírito revolucionário de 1966 no Peru” (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 224).

Muito raramente filmes parecem ter objetivos ativamente educacionais. Vários fornecem ensinamentos históricos, discussões didáticas sobre a economia e a política contemporâneas, mas, geralmente, com pouca orientação prática e esclarecedora se satisfazendo com uma edificação política indeterminada e, assim, os resultados sobre a teoria de que os filmes de ficção têm a capacidade de efetuar, segundo os autores, mudanças de comportamento são pouco evidentes. Essa situação pode ser explicada, talvez, pela relação estabelecida entre a platéia e o filme, em que todos podem se lembrar que estão olhando, na maioria das vezes, uma série de acontecimentos construídos, artificiais e irrealis.

Estes filmes nunca têm a autenticidade da experiência real. Por mais absorventes que possam ser, acontecem entretanto num “espaço ficcional” estritamente separado da realidade. Essa explicação ganha credibilidade se os filmes de ficção são vistos no contexto de rápida disseminação das notícias por meio da comunicação de massa. Não há mais muita dúvida de que a reportagem de televisão tem um efeito consideravelmente maior sobre as reações de grupo do que jamais tiveram as ficções do cinema, especialmente no desencadear de repercussões políticas. (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 225).

Diante disto, segundo Furhammar e Isaksson (1976), o indivíduo dá maior ou menor vazão ao seu pensamento crítico dependendo do lugar em que observa. Entretanto, ainda que os filmes de ficção não tenham autoridade para determinar opiniões e ações políticas num grau significativo, podem operar disfarçadamente com conseqüências políticas. Essa construção pode ser percebida em filmes de diversão de países capitalistas. Ao tentar

²⁸ Diretor de cinema francês, foi um dos principais integrantes da *Nouvelle Vague*, sendo lembrado como um exímio contador de histórias baseadas em paixões destrutivas sem, entretanto, ceder aos caprichos do argumento.

estabelecer um moralismo no enredo, “quando o rico não se transforma em um cara decente, este geralmente é punido ou destruído de um modo muito parecido com o que acontece geralmente aos vilões” (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 225). Dessa maneira, de forma implícita, tal convenção atesta um estereótipo do capitalista como explorador, podendo criar assim uma ameaça latente aos mecanismos econômicos estabelecidos.

Todavia, como é complexa toda tentativa de se estabelecer o modo de reação do público, dizem os autores, pode-se formar também uma dualidade e, em vez de se considerar os filmes como tendo quaisquer efeitos políticos, acontecer o oposto: restaurando a justiça e o equilíbrio que falta na sociedade, o cinema oferece uma forma reconfortante de compensação, com a punição no filme do vilão funcionar ritualisticamente como uma vítima representativa do rancor social da platéia.

O cinema americano tem tratado o problema racial sob vários enfoques liberais. Esses filmes têm sido com freqüência obrar de prestígio que ajudaram a remendar a esfarrapada reputação de Hollywood como fábrica de sonhos: é capaz de produzir filmes “maduros” e difundir uma consciência social. Filmes polêmicos sobre discriminação racial têm, com surpreendente freqüência, sido sucessos de bilheteria, apesar da motivação que os inspirou ter sido geralmente bastante sincera. (Furhammar e Isaksson, 1976, p. 225)

Furhammar e Isaksson (1976) sustentam que por mais que estes filmes polêmicos em sua indignação intentam “acionar” no indivíduo um raciocínio crítico, acabam apenas desfigurando o foco, ao modelar de tal modo a experiência do espectador que todos sentem a acusação social sendo dirigida a outras pessoas, mas não a ele próprio. Sendo que os únicos culpados estão no filme e os sentimentos de culpa não são induzidos na platéia.

Contudo, mais uma vez, pode acontecer o contrário e o filme induzir a uma ponderação do indivíduo. Para evitar isso, de acordo com os autores, a censura política do cinema opera com a proibição destes filmes para que não influenciem ou incitem o surgimento de insubordinações, mantendo a *platéia* sob sua doutrinação.

Diante disso, surge ainda uma terceira característica: quando o poder que a ficção causa tiver conseguido condicionar o público para reagir de forma instruída, impensada, terá também desconectado a resposta de toda base racional ou ideológica. De acordo com Furhammar e Isaksson (1976), isso aconteceu, por exemplo, na abordagem doutrinária dos filmes nazistas e fascistas que, antes sendo ideologias que deveriam ser combatidas, foram reduzidas a símbolos do mal com uma significação estabelecida. Dessa forma, o anti-nazismo perde sua real acepção e se transforma em nada além de um símbolo, uma espécie de pastiche de si mesmo.

3 ANÁLISE DOS FILMES

Neste tópico, serão perscrutados os filmes escolhidos para esta apreciação com base nas teorias dos autores já citados. Assim, as películas *Trainspotting* (1996), *Edukators* (2004) e *Os Sonhadores* (2003), servirão de objeto empírico para tal exame. O critério para a seleção destes filmes, como já dito na introdução desta dissertação, se dá pelo fato de que estes, dentre as produções contemporâneas pesquisadas, melhor exemplificam o universo a ser estudado. A intenção inicial também observou o lugar em que estes filmes foram feitos, sob o prisma de que os temas a serem tratados aqui surgiram e aconteceram na Europa.

Por conseguinte, não seria lógico buscar filmes produzidos em outro país que em nada vivenciou alguns dos acontecimentos descritos nos longas eleitos para a presente análise ou as idéias de pensadores europeus (aqui utilizadas) e ao comportamento subversivo das personagens que remete àqueles movimentos subversivos dos anos 1960. Para nortear esta apreciação, alguns parâmetros serão respeitados, como a atenção mais interessada no teor dos diálogos, além de outros pontos de análise que serão guiados pelas indagações abaixo apresentadas (no tópico 3.2).

3.1 UNIVERSO DE ANÁLISE

As películas escolhidas foram: *Os Sonhadores* (2003)²⁹, do diretor Bernardo Bertolucci com roteiro do mesmo, que conta a estória de um jovem americano chamado Matthew (Michael Pitt) que, após se mudar para Paris, inicia um intenso relacionamento com dois irmãos gêmeos, Isabelle (Eva Green) e Theo (Louis Garrel) – que têm um

²⁹ *The Dreamers*. EUA/FRA/ITA. 2003.

comportamento incestuoso. Os três logo se tornam amigos, dividindo experiências e relacionamentos enquanto Paris vive a efervescência da revolução estudantil de Maio de 68.

Edukators (2004)³⁰, com direção de Hans Weingartner, roteiro do mesmo e de Katharina Held, em que três jovens, Jan (Daniel Brühl), Peter (Stipe Erceg) e Jule (Julia Jentsch), acreditam que podem mudar o mundo por meio de atitudes subversivas. Se auto-denominam "os educadores", rebeldes contemporâneos que expressam sua indignação de forma pacífica: invadem mansões, trocam móveis e objetos de lugar deixando mensagens de protesto sem, contudo, levar nada. Apenas questionam a desigualdade social da sociedade.

E *Trainspotting – Sem Limites* (1996)³¹, do diretor Danny Boyle e roteiro de John Hodge. Baseado no livro homônimo do escritor escocês Irvine Welsh³², escrito em 1993, o roteiro mostra a trajetória de Renton, um jovem viciado do submundo da cidade de Edimburgo, na Escócia. Junto com seus amigos, Renton sustenta seu vício concomitantemente à argumentação do sistema social em que vive.

3.2 ROTEIRO DE ANÁLISE

Para analisar os filmes sob a luz dos conceitos e questões discutidos ao longo dos dois capítulos teóricos, será seguido o seguinte roteiro:

- Que princípios ideológicos, políticos, contestatórios da Contracultura são mostrados nos filmes?
- Que dilemas da Contracultura são mostrados nas obras?

³⁰ *Die Fetten Jahre Sind Vorbei* (em português, “Seus Dias de Fatura Estão Contados”). ALE. 2004.

³¹ *Trainspotting*. Reino Unido. 1996.

³² O livro teve 14 reimpressões, com 2 milhões de exemplares vendidos, antes mesmo de ser adaptado para o cinema. *The acid house* (1994), um de seus livros mais recentes, também ganhou as telas de cinema, em 1998, sob direção de Paul McGuigan.

- As questões abordadas nos filmes são claras, diretas à idéia de Contracultura? A quais “vertentes” contraculturais?
- Que postura os filmes assumem diante da Contracultura ou seus ideais: apologética, cética, crítica, nostálgica?
- De acordo com Eisenstein, no livro “A forma do filme” (1990), “é verdade que na platéia um filme é dividido em episódios separados. Mas todos esses episódios estão pendurados na corda de um único conjunto ideológico, composicional e estilístico. A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente organizado”. Assim, como a montagem auxilia para estabelecer ou reforçar a postura política nos filmes analisados?
- As personagens, ao vivenciarem um conflito, agem motivadas por interesse individual, pessoal, ou coletivamente, com o pensamento voltado para uma resolução ampla, que contemple o grupo ao qual pertence?

3.3 APRECIÇÃO FÍLMICA

3.3.1 “EDUCADORES” CONTEMPORÂNEOS

A escolha de iniciar a esta apreciação teórica com *Edukators* (2004) se dá ao perceber, explicitamente, alusões diretas do seu enredo com o pensamento formulado por Hakim Bey em seu livro *CAOS - Terrorismo poético & outros textos exemplares* (2003). No volume, Bey (2003) sugere: “arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-Terroristas” (Bey, 2003, p. 13). Na película, embora não cite o nome de Bey (2003) em nenhum momento, o diretor Hans Weingartner (2004) apresenta a situação: imagens externas

e posteriormente internas de uma mansão. Seus moradores chegam em casa, aparentemente depois de uma viagem, e encontram aturdidos no interior da mesma todos os móveis “organizados” de maneira inusitada. Cadeiras, mesas, pequenos armários, empilhados uns sobre os outros, formando uma espécie de “torre”; o aparelho de som na geladeira; soldados de porcelana na latrina; sofás de cabeça para baixo; e uma carta com os dizeres “seus dias de fartura estão contados”, em letras formatadas (*Edukators*, 2004, entre 0’00’’ e 02’53’’).

É interessante notar que embora as personagens centrais do filme Jan e Peter – excetuando-se, inicialmente, a figura de Jule por ainda não participar das atitudes acima descritas – tenham um comportamento e pensamento subversivos, deflagrados pelas invasões às casas daqueles que têm maior poder aquisitivo, todos ainda mantêm outras atividades sociais. Como pintar um apartamento (quando Jule é despejada e deve entregá-lo ao dono) ou consumir produtos, alimentos, de grandes empresas capitalistas – talvez as maiores causadoras da desigualdade social que tanto recriminam –, estabelecendo assim uma contradição que não é elucidada no filme. Ainda que Jan e Jule iniciem uma discussão sobre a ética burguesa enquanto pintam o apartamento, esta parece se estabelecer apenas em uma questão utópica, como se criassem, dessa forma, certo distanciamento entre a realidade e o pensamento da ação.

As personagens, durante todo o filme, estabelecem uma discussão sobre os valores sociais. Ao iniciar uma contenda sobre o pagamento de uma dívida para uma companhia de seguros por um acidente automobilístico (em que Jule se envolveu e é culpada como causadora do mesmo, tendo que pagar o valor de 100 mil euros), as personagens esclarecem racionalmente quem era o maior prejudicado na situação: Jule, que trabalha como garçomete em um restaurante e recebe um salário; e Hardenberg, um alto executivo que ganha mais de 2 milhões de euros por ano. Dessa forma, iniciam um questionamento sobre a ética burguesa ao explicar que, embora legal, tal circunstância é injusta, sob o prisma da visível desigualdade

financeira existente entre as partes envolvidas no acidente (*Edukators*, 2004, entre 20'22'' e 25'10'').

Edukators (2004) é certamente, dentre os filmes analisados, aquele que mais apresenta o tema de forma clara e direta com uma postura política. As ações das personagens estão diretamente ligadas a um questionamento social, a uma postura subversiva diante da ordem estabelecida intentando, inclusive, causar um distúrbio, um incômodo, nos sujeitos sociais que vivem e cooptam com essa ordem. Dessa forma, *Edukators* (2004) pode ser classificado como um filme político sem, todavia, ser piegas. Sua trama, apesar de ter, claramente, ligações com o pensamento contracultural de Hakim Bey (2003), é original. Dessa forma, como explica a professora Olgária Matos (2006) no tópico 2.3, “Quando o cinema ou outra realização cultural são literais, tendendo a reiterar padrões esperados, que não permitem sair do senso comum, freqüentemente, criado no contexto informativo das mídias, sem não surpreender, pode, no limite, tranquilizar nossa má consciência, não tem grande interesse, responde mais a um público que é ‘mercado’” (Matos, *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 2006, p. 03). Assim, *Edukators* (2004) funciona como filme político pelas ações inusitadas de suas personagens.

Em dado momento do filme, a personagem Jan questiona a dificuldade em ser um revolucionário e manter uma linha de pensamento “original”. Argumenta que o que antes era revolução, conduta perturbadora, atualmente se tornou produto mercadológico de uma indústria cultural que se vale da própria História para associar imagem a comportamento. Cita exemplos de camisetas com Che Guevara³³, adesivos comunistas, símbolos de movimentos considerados anárquicos como o *punk*³⁴ e os *hippies*. “Antes bastavam drogas e cabelos compridos e éramos automaticamente contra o sistema” (*Edukators*, 2004, entre 34'11'' e

³³ Ernesto Guevara de La Serna foi um dos maiores revolucionários marxistas da História. Defensor da luta armada, El Che é figura imprescindível na Revolução Cubana, acontecida no início de 1959.

³⁴ Movimento que nasceu em 1975, nos Estados Unidos, com o grupo musical The Ramones, mas que se estabeleceu e ganhou notoriedade com o grupo inglês Sex Pistols – que adotavam uma postura extremamente agressiva. Seus ideais pregavam o anarquismo e a desestabilização da ordem social. Uma famosa frase se tornou símbolo do movimento: “faça você mesmo”.

34'20''). Desse modo, Jan explica para Jule que é necessário uma inquietação da jovem, argumentando – e clareando, nesse momento, ao conversarem, para o espectador o pensamento similar que Jule tem ao de Jan – sobre o impasse que esta vive: “você vai a todos os protestos contra a exploração e a opressão, mas continua escrava de um ricoço” (*Edukators*, 2004, entre 33'47'' e 34'00'').

Apesar de não fazer nenhuma referência clara, nominal, a algum movimento revolucionário ou figura histórica, durante todo o filme a personagem Jan remete aos desencadeamentos, resquícios atuais provocados por antigas ações sediciosas. Como em uma das conversas com Jule quando esta questiona a importância, relevância de se fazer uma revolução nos dias de hoje e Jan argumenta:

Sim, mas de todas as revoluções que ocorreram ficou claro que, apesar de terem fracassado, as melhores idéias sobreviveram. O mesmo se passa com as revoluções pessoais. O que dá certo, o que sobrevive em nós, nos torna mais fortes. (*Edukators*, 2004, entre 34'46'' e 35'13'').

Como no texto de Hakim Bey (2003) a ação inicial (motivada por alguma causa) de um indivíduo sobre o outro, deve criar um estranhamento, um incômodo que desestabilize a segurança daqueles que pensam estar protegidos, imunes a qualquer ação externa que cause uma tensão no meio em que vive. Análogo a isto, no filme, ao criarem uma situação inusitada em mansões de “magnatas” (como são referidos no longa) que, embora tenham uma estabilidade financeira para pagar equipamentos de segurança sofisticados, acreditando estarem seguros, as personagens de Jan, Jule e Peter criam um transtorno, uma insegurança nessas pessoas. Há de se atentar para o fato de que em nenhuma das casas invadidas algum objeto ou dinheiro é levado (excetuando-se um único caso em que o amigo Peter rouba um relógio, mas que é prontamente descartado por Jan que mais uma vez prega a causa principal da iniciativa: desestabilizar psicologicamente por meio das invasões).

Doravante, a Contracultura é abordada de maneira explícita e alusões ao universo do raciocínio subversivo da atualidade são constantes. Embora nostálgica, a postura assumida no filme é também atual, deve-se pensar outras maneiras, a partir de velhos exemplos, para se construir uma nova linha de pensamento para executar ações sobre a sociedade que visem o fim da desigualdade social e, principalmente, questionem a ética burguesa.

Segundo Jan – entre as personagens a de Jan é aquela que tem o comportamento mais engajado e “revolucionário” de todos –, o mais importante é colocar em insegurança os ricos e não roubá-los, pois, assim, seriam taxados, identificados apenas como ladrões, ao invés de “educadores”. O maior motivo dessas ações é transmitir aos ricos que estes estão sendo constantemente vigiados por alguém que não quer dinheiro, mas outra coisa que, ao não ser identificada, engendra uma paranóia de sempre estarem sendo ameaçados por alguém.

Uma questão a ser notada, mas que se distancia um pouco do tema aqui estudado (Contracultura), é o passado das personagens que não é contado ou mesmo ampliado para algum contato com algum familiar (pai, irmão, mãe). Desse modo, não existe uma explicação sobre as atitudes das personagens ou a existência de um conflito ou mesmo consciência de seus familiares quanto às ações destes. A escolha do diretor pode ter se dado pelo fato de que tal questão não é relevante ao filme, mas sim sua atmosfera. São personagens soltas, estranhas a uma história anterior, exercitando apenas o momento de estarem ali e não o motivo, a causa para tal, não explicitando, no filme, nenhum embasamento teórico para as ações, e sim, no máximo, ideológico. Todavia, o fato deles não terem nenhuma “história pessoal” também os torna mais paradigmáticos, ou seja, servem como símbolos de uma postura, independentemente das experiências pessoais anteriores de cada um.

Os dilemas abordados no filme são os mesmos que a Contracultura de outrora abordou: questionamento social da ordem, seus valores hipócritas e desigualdades. Alicerçando-se em ações de um “terrorismo poético”, baseado em Hakim Bey (2003),

Edukators (2004) discute, atualmente, apesar de um ideário calcado em influências pretéritas, a exploração de um sistema capitalista que visa o lucro em detrimento, ou alheio, aos problemas que embatem sobre a desigualdade social do mundo.

Ao seqüestrarem Hardenberg – solução encontrada depois que este chega em casa e flagra Jan e Jule (reconhecendo esta última) –, inicia-se uma constante discussão no cativeiro sobre o aparente descaso do executivo quanto ao seu comportamento alheio a toda injustiça e desigualdade social. Entretanto, Hardenberg revela que foi um dos fundadores do SDS³⁵ e que, diante da formação de uma família e a todas as implicações que esta impõe (educação para os filhos, consolidar bens, estabilidade financeira), o seu pensamento, antes subversivo e contestatório assim como o de Jan, Jule e Peter, hoje se tornou burguês, conservador. Hardenberg, antes revolucionário, tinha sido aglutinado pelo sistema.

Um detalhe no filme revela um contra-senso. Quando as personagens se chocam com as suas próprias posições. Em um diálogo, no cativeiro em que encerram Hardenberg, Jule elucida aos seus companheiros uma controvérsia. Ao raptarem Hardenberg, os três amigos raciocinaram apenas para eles mesmos, em resolver a presente situação (problema em que se encontram) e não em uma causa, a um pensamento “coletivo” inicial, em “melhorar o mundo”. (*Edukators*, 2004, entre 1:53’12” e 1:56’23”). Assim, todo o discurso pregado anteriormente se desfaz em uma ação ao seqüestrarem Hardenberg.

Doravante, as personagens, principalmente Jan, ao concordarem com o julgamento de Jule, retornam desacreditadas em sua causa e libertam Hardenberg, por perceberem que tudo aquilo não é mais crível. Ao corroborar com a iniciativa dos jovens, Hardenberg assina uma declaração que isenta Jule a pagar a dívida do acidente. Desacreditado com sua causa, Jan

³⁵ Em junho de 1962 reuniram-se em Michigan, nos EUA, estudantes das mais diversas universidades americanas para formarem a *Students for a Democratic Society* (SDS). O grupo ditava palavras de ordem que rejeitavam a América e sua cultura, negavam que a Guerra Fria era culpa da URSS e lutavam contra a Guerra do Vietnã. Pregavam ainda um sistema mais humano, participativo e igualitário, diferente do capitalismo americano.

tenta se desfazer dos equipamentos que utiliza para invadir as casas (roupas escuras, chaves-mestras, ferramentas, entre outros), mas é impedido por Peter – a personagem menos explorada no filme –, que diz acreditar nas ações até então feitas. Peter recorda Jan de um antigo plano que maquinavam: destruir as torres de transmissão, localizadas em uma ilha isolada, deserta de autoridades, de todas as redes de televisão da Europa. Tal atitude é outra sugestão de Hakim Bey (2003), agora uma “Arte Sabotagem”:

Interferir em uma transmissão de TV e colocar no ar alguns minutos de arte incendiária caótica seria um grande feito de Terrorismo Poético – mas simplesmente explodir a torre de transmissão seria um ato de Arte-Sabotagem perfeitamente adequado. (Bey, 2003, p. 22)

Portanto, as duas principais ações das personagens no filme são estreitamente ligadas ao pensamento de Hakim Bey (2003): invadir mansões e não levar nada, mas de alguma forma causar um estranhamento, uma insegurança em seus moradores; e, em vez de redirecionar o sinal de uma rede de TV, destruir a sua torre de transmissão.

A montagem durante quase todo o filme é linear e simples, não há uma estruturação que dificulte o acompanhamento do enredo. Entretanto, nas últimas cenas de *Edukators* (2004) existe uma seqüência interessante teorizada pelo cineasta Eisenstein (1990): a de que a montagem é a colisão de planos independentes, até mesmo conflituosos.

No final do filme (a partir de 2:00'10''), Weingartner (2004) faz a seguinte estruturação: apesar de afirmar que não revelaria nada a ninguém, Hardenberg, depois de demonstrar certo “conflito”, liga para a polícia; personagens (Jan, Jule e Peter) na cama, dormindo; polícia na porta de entrada do apartamento; carros de polícia e ambulância do lado de fora, nas ruas; Hardenberg espera dentro de um carro na porta do edifício; na porta do apartamento a frase “democracia em uma caixa de presente”; a polícia bate na porta; Jule acorda assustada e se levanta da cama; a polícia invade o apartamento e procura por todos os cômodos; pregado na parede, um papel com os dizeres “algumas pessoas nunca mudam”;

batidas na porta. Jule a abre. É a camareira perguntando se os jovens querem que arrume o quarto.

Na seqüência, as personagens em um barco (de propriedade de Hardenberg) dirigem-se aparentemente para a ilha em que se encontram as torres de transmissão. Apesar de que o filme termina logo depois desta cena, um importante detalhe só é percebido no final dos créditos: a última imagem, depois de apresentada toda a ficha técnica do longa, de um “corte”, como a perda de sinal da TV, indica que a tentativa de destruir as torres de transmissão foi bem sucedida.

3.3.2 O DISTANCIAMENTO ENTRE O DISCURSO E A AÇÃO

A revolta de Maio de 68, na França, serviu apenas de pano de fundo para o filme *Os Sonhadores* (2003). As personagens, embora em determinados momentos façam elucubrações sobre cinema, política, literatura, não comentam aquilo que acontecia nas ruas de Paris, abstraindo-se durante quase todo o enredo do contexto histórico em que se encontravam. A crise causada pela substituição do diretor da Cinemateca Francesa³⁶, Henri Langlois, por Pierre Barbin, é também o ponto de encontro dos protagonistas Theo, Matthew e Isabelle. Bertolucci (2003), ao intercalar imagens atuais da antiga Cinemateca, que antes ficava aos pés da Torre Eiffel e agora está no parque de Bercy, na margem direita do rio Sena, com outras daquela época, em que estudantes se manifestavam na praça a favor da continuação de Langlois como diretor, cria um perfil de montagem que se estenderá por todo o filme.

³⁶A *Cinémathèque Française* influenciou grande parte dos cineastas europeus, principalmente os franceses, exibindo filmes de todo o mundo nos mais diversos gêneros cinematográficos. A *Nouvelle Vague*, dos cineastas Jean-Luc Godard, François Truffaut (que, inclusive, aparece em *Os Sonhadores*), Claude Chabrol, entre outros, provavelmente não teria existido sem a Cinemateca Francesa, ponto de encontro desses cineastas. Henri Langlois é um maiores responsáveis da relevância da instituição, sendo associado diretamente a ela, como “a Cinemateca Francesa de Henri Langlois”.

Na montagem da película, a alusão a outros filmes considerados contraculturais – já que rompem com os padrões cinematográficos ora existentes –, como *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard, um dos mais virtuosos diretores franceses, permeia toda a narrativa. Tal ferramenta é utilizada pelo diretor Bernardo Bertolucci (2003) para corroborar com o universo das personagens, amantes de cinema. Doravante, falas, imagens, movimentos das personagens de filmes clássicos são “copiadas”, imitadas, por sua vez, pelas figuras dramáticas de Matthew, Theo e Isabelle.

Alguns comportamentos são definidos logo no começo do filme. Como um conflito de gerações entre a personagem Theo e seu pai. Sentados à mesa, Theo, a mãe, o pai (um famoso escritor no filme), sua irmã Isabelle e o ainda recente amigo Matthew, são incitados a uma discussão iniciada pelo pai, que se dirige para Matthew: “meus filhos acreditam que manifestações, protestos e eventos... acreditam que essas coisas possam não apenas provocar a sociedade, mas também transformá-la” (*Os Sonhadores*, 2003, entre 19’19’’ e 19’35’’). Desse modo, fica patente a perspectiva negativa do pai em relação à manifestação na Cinemateca Francesa e à outras insubordinações estudantis que, aparentemente, aconteciam na França. Informações logo explicitadas na réplica de Theo: “como assim? Se Langlois é destituído, não devemos fazer nada? Se imigrantes são deportados, estudantes espancados, não devemos fazer nada?” (*Os Sonhadores*, 2003, entre 19’25’’ e 20’02’’).

Inicialmente, percebe-se a insatisfação social sentida por Theo, mais claramente por se manifestar duramente contra o pai, e da irmã Isabelle, que concorda com a atitude do irmão. Entretanto, no decorrer do filme, este posicionamento será progressivamente desvelado, estabelecendo uma sutil diferença entre agir e pensar – assunto que será abordado mais à frente. A altercação se segue sob as considerações do pai: “só estou dizendo que um pouco de lucidez não faria mal. Antes de poder mudar o mundo, deve entender que você é parte dele. Não podem ficar observando de fora” (*Os Sonhadores*, 2003, entre 20’15’’ e 20’46’’). Aqui o

pai dá os primeiros apontamentos sobre o comportamento de seus filhos nas revoltas estudantis. Apesar de serem a favor, parece que permanecem em casa, não vão às ruas se juntar aos outros estudantes.

Conquanto certas condutas sociais dos irmãos Theo e Isabelle possam se encaixar a alguma característica da Contracultura – como o rompimento, sem constrangimento, de valores sociais quando Matthew os encontra deitados nus na cama, inferindo uma relação incestuosa –, as personagens parecem viver em um ambiente paralelo, distante do que acontecia em sua cidade. Ao não perceberem a importância daquele movimento, fato constatado talvez por não participarem ativamente de tal, a narrativa do filme se foca apenas naquele universo em que as personagens estão envolvidas, ou se envolvem. Doravante, o teor *documental*, histórico sobre o Maio de 68, no filme, não existe. A abordagem debruça-se sobre a possível, provável, abstenção daqueles estudantes que, naquela época, não foram às ruas se rebelar e, embora autenticassem aquela revolta, não participaram efetivamente dela.

Desse modo, o filme não tem interesse em apresentar alguma proposta política explícita, partidária, ou mesmo a intenção de abordar claramente a revolução de Maio de 68, de forma elucidativa, explicativa. Apesar disto, trabalha outras questões que, não obstante, também são políticas, porém, de forma sutil, leve, às vezes imperceptível. Como o incesto, a desconsideração aos valores morais, como a perda da virgindade de Isabelle de forma banal. Entretanto o filme não perde suas características políticas, mesmo que estas estejam implícitas no enredo deste, como orienta o professor da USP, Renato Janine Ribeiro (2006), que “o cinema político não precisa ser diretamente político” (Ribeiro, *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 2006, p. 03) ou mesmo que, talvez, esta não tenha sido a real finalidade do filme, como afirma Izaías Almada (1997) ao dizer que a abordagem política pode ser tanto aprofundada, com um engajamento mais claro, como pode apenas ser superficial, rasa, partindo da intenção do diretor.

A proposta Situacionista de reivindicar direitos naquele momento, naquele lugar, sem nenhuma ideologia ou pregação, não é abordada explicitamente no filme (sob o prisma de que o Maio de 68 tenha sido, talvez, o mais famoso movimento contracultural que aglutinou influências situacionistas). Assim, o diretor Bertolucci opta não por um enredo que tenha o Maio de 68 como foco, com figuras que ficaram conhecidas por terem participado da revolta, mas sim, trata sobre assuntos particulares de personagens desconhecidas, tendo em comum apenas o fato de serem estudantes e viverem na França naquela época. Não chega a ser uma alienação, já que as personagens têm consciência do que acontece nas ruas, elas só não participam diretamente, suas reflexões (especialmente as de Theo) iniciais se restringem mais a uma opinião do que a uma reivindicação.

Exemplo disto pode ser notado quando Theo observa passivamente, da sacada do apartamento em que mora, estudantes correndo nas ruas, com bandeiras com símbolos comunistas, sendo perseguidos por carros policiais. Existe um distanciamento (que será mais tarde questionado por Matthew), com Theo permanecendo apenas no discurso, na ressalva, e não na ação. As personagens são dependentes de seus pais, não trabalham, e, apesar do discurso *politicizado*, mantêm uma contradição comportamental, como, por exemplo, quando Theo consome grandes marcas de produtos americanos, símbolos do consumismo, como a Coca-Cola. Neste momento, parece que a intenção de Bertolucci (2003) é pontuar explicitamente essa antítese, pois Theo se refere diretamente ao refrigerante e à sua intensa vontade de consumi-lo naquele momento.

Pouco a pouco as personagens perdiam a consciência daquilo que acontecia na cidade. Matthew: “pouco saíamos do apartamento. Não ligávamos se era dia ou noite. Como se levados pela correnteza, deixando o mundo para trás”. (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:11’24’’ e 1:12’10’’). As personagens Theo e Isabelle têm uma “conhecimento cultural” amplo em contrapartida a uma parca conscientização política, que é reflexo causado muito mais pelos

escritores e filmes contraculturais do que por um posicionamento social, político radical. Essa “postura maquiada”, principalmente de Theo, é questionada por aquele que, aparentemente, é o mais disperso de tais indagações: Matthew.

Matthew inicia uma discussão com Theo sobre a Guerra do Vietnã³⁷, que acontecia naquela época. Theo é extremamente agressivo quando Matthew se distancia ao não querer se aprofundar no tema, questionando o motivo de Matthew não estar lá (sendo cidadão americano), já que “concorda” com a Guerra. Nota-se neste momento certa hostilidade gratuita – pois Matthew não disse concordar com a Guerra –, mas também uma “alienação” do mesmo, já que percebe o que acontece no Vietnã, mas não se indigna, argumentando apenas ser “contra a violência”. (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:13’22 e 1:13’44”).

Todavia, Theo não percebe sua incoerência, sobretudo quando faz tais acusações a Matthew se banhando confortavelmente em sua banheira, fumando um cigarro de maconha, enquanto uma revolução acontece em sua própria cidade e ele, prostrado, permanece apenas no discurso, criando um contra-senso. Matthew critica o posicionamento de Theo, indagando seus laços familiares, o esconder-se no outro, uma vida interna, fechada, em um mundo construído na segurança do lar, e chama Isabelle para ir ao cinema com ele, apenas os dois (fato que nunca havia acontecido com Isabelle: ir ao cinema sem o irmão). O comportamento de Isabelle, que no início do filme é misterioso, introspectivo, é paulatinamente desconstruído, revelando-se insegura, dependente do irmão e convencional, este último notado por Matthew quando este conhece o quarto organizado, “comportado” de Isabelle.

Os acontecimentos sociais que ocorrem na cidade são, progressivamente, percebidos com maior austeridade pelas personagens que começam a entender que tal movimento não é

³⁷ A Guerra do Vietnã foi o mais longo conflito militar que ocorreu depois da II Guerra Mundial. Estendeu-se essa guerra em dois períodos distintos. No primeiro deles, as forças nacionalistas vietnamitas, sob orientação do Viet-minh (a liga vietnamita), lutaram contra os colonialistas franceses, entre 1946 a 1954. No segundo, uma frente de nacionalistas e comunistas - o Vietcong - enfrentou as tropas de intervenção norte-americanas, entre 1964 e 1975. Com um pequeno intervalo entre os finais dos anos 50 e início dos 60, a guerra durou quase 20 anos.

apenas mais uma simples manifestação estudantil, que não deve ser discutida passivamente, apenas no apartamento, como um tema, mais um assunto qualquer. O ponto crucial em que percebem a importância da situação se dá quando Theo e Isabelle voltam do cinema: “quando olhei para a televisão, lembrei da batalha da Cinemateca. Só que desta vez não eram amantes de cinema. Nem tampouco estudantes. Foi difícil entender o que estava acontecendo. Lojas fecharam as portas, fábricas entravam em greve e começou a se espalhar por toda Paris”. (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:23’10’’ e 1:25’22’’). No caminho para o apartamento, encontram em uma praça uma imensa pilha de papel e madeira que, provavelmente, seria queimada pelos integrantes do Maio de 68 naquela noite.

A atitude passiva de Theo é novamente reforçada por Bertolucci (2003), quando a personagem lê um trecho de um livro (não identificado no filme) sobre revolução: “A revolução não é um jantar de gala. Não pode ser feita como uma obra literária, um desenho ou um bordado. Não se consegue com a mesma elegância, calma e delicadeza. Nem com a mesma suavidade, amizade, cortesia, moderação e generosidade. A revolução é uma insurreição, um ato de violência no qual uma classe invalida a outra”. (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:27’01’’ e 1:27’29’’). Logo após esse “discurso”, Theo vai até a adega de vinhos do pai e escolhe um dos mais nobres envelhecidos para beber. Mais uma vez, sua postura é apenas teórica, de estudo, e não ativa. Theo pensa. Porém, nunca age.

Deste modo, é a vez de Matthew questionar o amigo (ambos embriagados pelo vinho) em uma conversa iniciada por Theo – a transcrição na íntegra deste diálogo se faz necessária devido ao teor do mesmo e de sua importância no enredo, sobretudo quando neste momento, pela primeira vez, o conflito do filme é explicitado de maneira ampla e clara.

“- Escute, Matthew.

- Sim?

- É um fã de cinema, não?

- Sim.

- Porque não pensa em Mão como um grande diretor fazendo um filme com milhões de atores? Aqueles milhões de guardas vermelhos marchando juntos

no futuro com seu Livro Vermelho nas mãos. Livros, não armas. Cultura, não violência. Você não pode ver que épico e bonito filme se faria?

- Eu acho, mas... É fácil falar de livros, e não de armas. Mas não são os livros. É só um livro. Um único livro.

- Cale-se, você parece meu pai.

- Não, escute, os guardas vermelhos aqueles que você gosta... Todos levam o mesmo livro, todos cantam a mesma canção, repetem as mesmas ordens. Nesse grande filme épico, todos são co-adjuvantes. Isso me dá medo, me assusta. Sinto muito lhe dizer isto, mas para mim existe uma clara contradição.

- Por quê?

- Por que... se você acreditasse no que está dizendo estaria lá fora.

- Onde?

- Na rua.

- Não entendo você.

- Entende sim. Lá fora está acontecendo algo. Algo que poderia ser muito importante. Algo que poderia mudar as coisas. Até eu posso ver. Mas você não está lá fora. Está aqui comigo, bebendo vinho caro e falando de cinema... falando do Maoísmo. Por quê?

- Já basta.

- Me diga...

- Já basta.

- Pergunte a você o motivo. Por que não acho que acredite nisso. Eu acho que você compra o abajur... e pendura os pôsteres, mas não acredito que...

- Olhe, você fala demais.” (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:29’12’’ e 1:31’04’’)

Assim, o diretor Bertolucci (2003) inicia uma discussão sobre a validade das revoluções e de seus participantes ao indagar se estes têm a consciência clara sobre seus atos quando participam da luta por uma causa. Concomitantemente ao fato de agir em uma revolução, ou seja, não se manter inócuo, alheio a uma situação que se apresenta, é também discutido a real função daquela causa e, mais ainda, de sua validade, tendo em vista que boa parte de seus participantes podem não ter uma razão evidente, esclarecedora para tomar parte de tal ativismo.

A última parte do filme mostra as protagonistas se juntando à manifestação que passa em frente ao apartamento em que moram sob os seguidos gritos de “para as ruas!” (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:45’22’’ e 1:45’45’’). Começa o conflito entre a guarda armada e os estudantes. Theo, que antes defendia a revolução ideológica, sem armas, lança coquetéis molotov³⁸ na polícia. Matthew tenta impedi-lo argumentando que esta atitude não é a correta, mas sim violenta: “Isto é fascismo engarrafado” (*Os Sonhadores*, 2003, entre 1:47’06’’ e

³⁸ Bomba caseira construída com uma garrafa de vidro, um pedaço de pano e algum líquido inflamável.

1:47'38''). Theo, atormentado, não o escuta e parte em direção à polícia levando Isabelle. Matthew, diante disto, dá as costas e vai embora.

A intenção de Bertolucci (2003) – roteirista do filme – pode ser analisada como um posicionamento do próprio que, quando jovem naquele acontecimento, poderia ter percebido uma alienação daquela juventude. O diretor parece ter uma visão apocalíptica e fazer uma crítica negativa ao movimento, segundo a percepção que pode ser alcançada pelo enredo do filme. Deste modo, como provavelmente acontece em toda manifestação, vários estudantes daquela época não sabiam claramente o motivo de estarem ali se rebelando. Assim como as personagens que não tinham consciência do que acontecia (quando saem esbaforidos pelas ruas para acompanhar os estudantes que passavam, em marcha, na frente de sua casa), agem pelo impulso e não pela razão.

3.3.3 A SUBVERSÃO AOS VALORES BURGUESES

Antes de iniciar a análise do longa-metragem *Trainspotting – Sem Limites* (1996), é necessário atentar o leitor desta pesquisa para o fato de que este é o único filme, dentre os analisados, que não faz referência ou alusão direta a algum movimento contracultural. Desse modo, a explicação para a escolha de tal película se dá ao perceber, nela, diversas características que envolvem o universo de pensamento da Contracultura (sendo que o comportamento das personagens é, durante todo o tempo, contrário à ordem social, ética e moral burguesas).

O filme começa com um discurso crítico, com a personagem Renton (protagonista e narrador da estória) desferindo um ácido ataque aos valores de uma sociedade capitalista, já delineando a sua personalidade.

Escolha uma vida, escolha por um emprego, escolha uma carreira, uma família, escolha um televisor grande, máquinas de lavar, carros, *CD Player*, abridor de latas elétrico. Escolha um plano de saúde, colesterol baixo e seguro dentário. Escolha prestações fixas para pagar. Escolha uma casa. Ter amigos. Escolha boas roupas e acessórios. Escolha um terno feito do melhor tecido. Se masturbar domingo de manhã pensando na vida. Sentar no sofá e ficar vendo televisão. Comer um monte de porcarias. Escolha uma família e se envergonhar dos filhos egoístas que pôs no mundo para substituí-lo. Escolha um futuro. Escolha uma vida. Por que eu iria querer isto? Preferi não ter uma vida. Preferi ter outra coisa. E os motivos? Não há motivos. Para quê motivos quando se tem heroína? (*Trainspotting*, 1996, entre 0'00'' e 01'39'').

Como se percebe, ao questionar esses valores, basicamente a necessidade de consumismo, Renton explicita não uma linha clara a um determinado movimento contracultural, mas sim, um pensamento perturbador em relação a um sistema em que, conscientemente, vive. Quando as personagens (Renton e seus amigos) se drogam, aplicando heroína e conversando sobre temas banais (como os filmes de 007³⁹), apontam ao espectador que aquilo é ato corriqueiro, amiúde praticado, pois não há um “cuidado” ou “concentração” para aplicar a solução, existe uma prática. Assim, segundo a moral e ética burguesas, esse ato já seria execrado, condenado pela sociedade e, desse modo, Renton, junto com os amigos, já seria um pária e, conseqüentemente, assume uma postura contracultural.

Sutilmente, o diretor Danny Boyle dá pinceladas sobre hipocrisia social quando os amigos alcoólatras e fumantes (drogas socialmente aceitas) têm um discurso moralizante, ao dizerem que nunca irão se “drogar” e dos pais conservadores que, ao discursarem para o filho, também fumam seus cigarros. Renton questiona essa “máscara de convenções” cotejando quem é quem não é viciado, suas preocupações.

Quando se é viciado, só se pensa nisto. E quando não, é obrigado a pensar e um monte de outras coisas. Se não tem grana, não pode fazer nada. Se tem, bebe demais. Se não tem namorada, não trepa. Se tem, é um saco. Tem de se preocupar com comida, contas, com seu time que nunca vence. Com relações humanas. Todas essas coisas que não interessam quando se é viciado. (*Trainspotting*, 1996, entre 03'12'' e 03'38'').

³⁹ Da famosa personagem James Bond, 007 é um agente secreto britânico fictício, criado pelo escritor inglês, Ian Fleming em 1953.

Embora opte por essa vida “alternativa”, sem se prender a uma ideologia comportamental formatada, Renton tem consciência de seu vício e, mais ainda, de sua dependência. Isto confirma o que o professor Renato Janine Ribeiro (2006) explicou no capítulo 2, ou seja, que o cinema político não precisa ser explicitamente político. A premissa básica do político é a pessoa, individual ou coletiva, tornar-se sujeito de suas ações, desvencilhando-se de um jogo de circunstâncias.

Desse modo, Renton pensa apenas nele, mas julga todos aqueles que se enquadram nesse sistema social, político, como se fossem ovelhas de um rebanho, que não têm um posicionamento sobre suas vidas, sendo guiadas por uma ordem, um paradigma comportamental. Assim, mesmo não discutindo nenhum tema político “abertamente”, específico, mas sim a um comportamento que é contracultural, *Trainspotting* (2006)⁴⁰, mais do que suas personagens, torna-se talvez, entre os filmes analisados, aquele com maior carga de contestação política. Ou seja, a postura tomada por suas personagens, principalmente Renton, é de ação individual, embora o seu pensamento e discurso sejam coletivos.

Como, por exemplo, quando os protagonistas vão fazer uma caminhada pelo campo, Renton exprime sua indignação com o país em que vive. Expõe o seu ponto de vista sobre a realidade e perspectivas atuais de forma desalentadora, pessimista, quando indagado se não se orgulha de ter nascido na Escócia:

É uma merda ser escocês. Somos o que há de mais reles, o refugio da porcaria do mundo. O lixo mais desgraçado, infeliz, servil e patético que foi ‘cagado’ pela civilização. Há quem odeie os ingleses, mas eu não. São só uns incompetentes. Nós, porém, somos colonizados por incompetentes. Nem arranjam um povo decente que nos colonizasse. Nós é que somos governados por um bando de imbecis. É uma merda completa Tommy e nem todo o ar puro do mundo mudará isto. (*Trainspotting*, 1996, entre 31’39’’ e 32’15’’).

Apesar de serem visivelmente viciados em qualquer alucinógeno, inclusive roubando para suprir seu vício, as figuras dramáticas do filme demonstram seu desprezo à sociedade na

⁴⁰ Durante o restante deste capítulo será apenas citado o título do filme e não mais seu subtítulo, por acreditar não ser necessária, aqui neste momento, a sua menção na íntegra.

qual estão. O comportamento destas se aproxima ao dos Situacionistas, ao “agirem” e não “pensarem” na situação em que estão, em não apenas dialogar e conjecturar, resenhando possibilidades de resolução. Elas se apresentam, são diretas e tem uma postura clara, mas que, todavia, não é direcionada por nenhum pensamento anterior.

Assim, não podem ser classificadas como tal, pois suas ações parecem estar voltadas mais para alguma insatisfação, descontentamento e, mais ainda, para uma desilusão do que para uma causa. Embora não haja uma alienação política, já que Renton tem consciência da máquina social, sistemática em que vive, seu comportamento contracultural não obedece a nenhuma ordem de reflexão, não busca uma resolução para aquela situação, apenas não concorda com esta e tenta, por meio das drogas e da contestação a real eficácia desse sistema, não cooptar com esse invólucro social.

Em alguns momentos o que parece prevalecer é uma atitude amoral das personagens: quando roubam a televisão de um asilo para comprar heroína, não estão preocupados (não existe um conflito de arrependimento ou receio) se aquele objeto é uma das poucas distrações daqueles idosos; ou quando tentam procurar um emprego, embora não consigam se adaptar, vivem em sociedade conscientes de seu comportamento subversivo, mas não questionam uma mudança desta, apenas querem sustentar o seu vício, não importa de que maneira. Em certo momento do filme, quando o bebê de uma das personagens viciadas morre, essa despreocupação com as punições sociais se esfarela mais ainda. Renton comenta a sua posição e a do amigo Tommy, depois do ocorrido:

Ele não tinha nenhuma teoria para aquilo. Nem eu. Nossa reação foi continuar fodendo com tudo. Fazer uma merda atrás da outra. Dissolver numa colher com uma gota de bÍlis e injetá-la numa veia purulenta e recomeçar o processo: acordar, sair, roubar, assaltar, foder a vida das pessoas, esperando o dia em que tudo acabasse correndo mal. Pois não importa o quanto se tenha ou roube, nunca se tem o bastante. Não importa o quanto se rouba ou foda com alguém, nunca se está satisfeito (Trainspotting, 1996, entre 39'25'' e 40'05'').

Só há o mínimo de reflexão quando uma das personagens é presa por furto. Renton e um de seus amigos (Spud) são presos e levados a julgamento. Renton é absolvido, mas Spud é condenado. Logo após a sentença, vai “comemorar” com os pais e os outros amigos em um bar. Novamente, todos, sem exceção, bebem e fumam cigarros comerciais (mais uma vez, Boyle (1996) demonstra a hipocrisia de uma sociedade capitalista que, ante uma grande empresa que gera altos lucros, convencionou certas drogas como “legais”, mesmo sabendo que estas causam dependência química e malefícios à saúde – guardadas as proporções –, assim como a heroína).

Essa perspectiva também pode ser notada quando Renton tem uma overdose na casa do “amigo” traficante. Este, caracterizado no filme apenas como um marginal, aquele que estimula o viciado a consumir a droga que vende, chama um táxi para que o encaminhe ao hospital. Nesse momento, ao deixar Renton no hospital, o taxista simboliza toda a repulsa social de uma sociedade conservadora, sectária, com os viciados. Apenas abandona (desleixadamente) Renton em frente à casa de saúde. Na volta do hospital, os pais desaprovam a atitude do filho, mas, contraditoriamente, voltam a oferecer um cigarro a este. Mais uma vez, o filme apresenta toda a hipocrisia, valores sociais e permissões legais que são convencionados por uma sociedade tartufa.

Nota-se uma pequena equivalência entre o filme e o movimento Provos, já que ambos contestam a validade e coerência de tais julgamentos, convenções, ao apresentarem uma alternativa peculiar para a situação. No caso dos Provos, algo como os “Planos Provos” (“Plano da Bicicleta Branca”) e em *Trainspotting* (1996) o comportamento completamente contrário aos padrões de convivência social – por meio de uma constante e inquieta “virada ao avesso” dos “padrões de conduta”.

A montagem do filme acompanha mais a narrativa do que necessariamente se apresenta como uma linguagem à parte. Alguns pormenores que servem apenas para explicitar

a disparidade existente entre algumas personagens. Como, para exemplificar, a cena em que Renton rouba dinheiro da carteira da mãe. A sequência é iniciada com Renton no quarto da mãe, procurando debaixo do colchão a carteira desta. Enquanto isso, seus pais assistem a algo na televisão (que não é mostrado no filme). O quadro volta para Renton que encontra o dinheiro da mãe e o surrupia. A cena termina com a fala do pai comentando com a mãe alguma coisa que vê na televisão, mas que, na montagem, intencionalmente, parece dirigida a Renton: “Sabia que ele ia fazer isto” (*Trainspotting*, 1996, entre 33’34’’ e 33’50’’).

Outro exemplo são as alucinações de Renton em seu quarto, provocadas pela abstinência à droga quando tenta se recuperar do vício. Um programa de variedades “conduz” os delírios de Renton. Faz perguntas sobre sua situação, como se Renton fosse o entrevistado esperando sua resposta: como a possibilidade de contrair HIV (já que compartilha seringas para aplicar a heroína); de ser o culpado pelo vício do amigo (que se drogou pela primeira vez com Renton); ou da responsabilidade na prisão do amigo Spud. Durante todo esse tempo, a montagem estrutura as imagens de forma descontínua, perturbadora, na tentativa de transmitir ao espectador as sensações angustiantes que Renton vivia naquele momento.

Destarte, Renton começa a pensar em sua situação: “queria estar no lugar de Spud. Aqui estava cercado pela família e os tais ‘amigos’. Nunca na vida estive ao sozinho” (*Trainspotting*, 1996, entre 42’29’’ e 42’40’’). Esse “arrependimento” de Renton, que demonstra mais um pesar pessoal que coletivo, parece ser um dos poucos momentos em que tenta mudar sua conduta. Começa a trabalhar em uma imobiliária, vendendo apartamentos, concomitante a essa reflexão:

Instalei-me razoavelmente e passei a levar uma vida sossegada. Às vezes, pensava nos amigos, mas não sentia falta. Nesta cidade e nestes dias, qualquer idiota pode se dar bem. (...) Adorava ouvir falar em lucros, perdas, reservas, divisões, subdivisões, empréstimos, aluguéis, apartamentos. Não havia convívio social, mas mesmo que houvesse estava fora. Mas, pela primeira vez na minha vida de adulto, sentia-me quase satisfeito. (*Trainspotting*, 1996, entre 59’45’’ e 1’04’’).

Como o filme não faz uma referência direta a nenhum movimento contracultural, não se pode identificar se este tem uma postura positiva ou apologética a essa linha de pensamento. O que existe durante quase todo o filme, é um completo despreendimento com dogmas, valores sociais, ética burguesa, corroborando com uma idéia de que a subversão sempre é bem-vinda, mesmo sendo ilegal. Para autenticar tal aferição, a personagem que tem consciência de suas ações, Renton, mesmo de forma “antiética”, até mesmo amoral (já que não existe um conflito moralizante), termina o filme “vitoriosamente”, enganando seus amigos, fugindo com o dinheiro conseguido com a venda de uma grande quantidade de heroína para traficantes.

Em suma, Renton admite seu maquiavelismo ao tapear os amigos, embora tenha sido “bondoso” em deixar parte do dinheiro para Spud. A personagem termina o filme indo contra tudo aquilo que disse no começo da estória. Agora com dinheiro para “começar sua vida”, Renton se dirige diretamente ao espectador do filme, dizendo que quer ser como este: um consumidor de produtos em uma economia capitalista, com um pensamento burguês, aristotélico e conservador, metódico e passivo. Um típico cidadão burguês.

CONCLUSÃO

Devido aos filmes escolhidos serem, assim como o receptor destes, subjetivos e parciais em sua narração, é necessário reconhecer que a presente análise faz um estudo de caso que, eventualmente, pode apresentar insuficiências por exercitar a reflexão desse lugar tão abrangente e abstrato que é a arte, em especial, o cinema. Portanto, alguns pormenores podem não ter sido notados ou mesmo desconsiderados, privilegiando aquilo que, sistematicamente, percebe-se que a pesquisa oferece como relevante ao leitor.

Em todo filme, a primeira apreciação referencial que se faz para conhecê-lo é por meio de seu título. Deste modo, nota-se uma relação entre os três filmes analisados nesta pesquisa. Todos, sem exceção, corroboram com o universo da estória apresentada. O filme *Die Fetten Jahre Sind Vorbei* (2004) (algo como “Seus Dias de Fartura Estão Contados”) foi lançado no Brasil com o nome *Edukators* (2004) ou os “educadores”. Como o título original é uma “fala” (na verdade carta) de uma das personagens – logo no começo da película – a escolha por um título menor, pela produtora brasileira que lançou o filme no país, pode ter se dado com o intento de não ser tão claro, mas mais abrangente ao espectador, que não fosse tão direto ao conteúdo do enredo. Todavia, todos os títulos, sejam traduzidos ou o original, relacionam-se com a estória contada. Neste caso, dos novos “educadores”, na tentativa de “ensinar”, provocar na sociedade uma reflexão sobre sua estrutura clássica, consumista e individualista que apenas dilata a disparidade social.

Em *Os Sonhadores* (2003), “*The Dreamers*”, a incerteza jovial, os sonhos de indivíduos inseridos em uma sociedade que passa por uma revolução, faz com que os seus jovens, “sonhadores”, imaginem um mundo mais humano, com direitos, expectativas menos reais e mais idealizadas. Assim, os protagonistas discutem toda a efervescência, frescor, na chamada “idade da rebeldia”, da contestação do sistema. Tentam, de forma onírica, aproximar-se de uma sociedade igualitária sem, entretanto, deixar a infantilidade própria de

quem passa da adolescência para a fase adulta – mesmo que essa discussão não seja a única ou, não obstante a isto, a mais tratada no filme pelas personagens.

Trainspotting (1996) talvez seja o filme mais “maturado” dos três. Aqui, é necessário que se faça uma ressalva. Como não existe uma tradução direta do título original, tal percepção parte do subtítulo, “Sem Limites”, que representa o contexto do longa-metragem: personagens acordadas com suas ações percebem e discordam da conjuntura social em que vivem. Tentam subverter o meio social pela revolta prática. Não existe um “limite” para seus atos, comportam-se da maneira que bem entendem, mesmo tendo ciência das punições que estes implicam.

Como não havia de ser diferente, todos os filmes aqui analisados carregam um teor narrativo político, mesmo que este não seja tão explícito – aludindo novamente ao pensamento de Ribeiro (2006), que uma ação política pode ser tanto coletiva como individual –, o que não implica em comprometimento de seu alcance crítico. Em todos os filmes, as personagens têm um posicionamento político, mesmo que este esteja implícito em sua narrativa (como em *Trainspotting* (1996)), mais visível e direcionado para uma classe social (vide *Edukators* (2004)), ou mesmo gratuitos, mais discursivos do que ativos (em *Os Sonhadores* (2003)).

Doravante, um filme pode ser político de diferentes formas: em *Edukators* (2004), as personagens têm um posicionamento claro, com uma ação civil/política contestadora e inusitada; no caso de *Os Sonhadores* (2003), que retrata, mesmo como pano de fundo, um momento político-histórico importante e específico, pincelando o comportamento de jovens que viveram aquela revolução; e em *Trainspotting* (1996), que aponta para uma reflexão acerca da sociedade, ainda que a personagem não tenha clara consciência do viés político de seus pensamentos. Assim, mesmo existindo uma disparidade entre os filmes que citam explicitamente pensamentos contraculturais contemporâneos – caso de *Edukators* (2004) com

o pensador Hakim Bey (2003) –, como o outro que acena abertamente para uma revolução sem, entretanto, explicar os motivos que a desencadearam – em *Os Sonhadores* (2003) –, ou ainda ações das personagens que podem ser consideradas como contraculturais, mesmo não fazendo referência direta a nenhuma linha de pensamento subversiva clássica – como em *Trainspotting* (1996).

A montagem em alguns filmes é ferramenta mais ativa que em outros, embora a sua utilização seja eficaz em todos, observando que a maneira ou objetivo em que foi usada são distintos entre os filmes, elucidando ser (em ambos) no sentido da trama. No caso de *Trainspotting* (1996) apenas para auxiliar em sua narrativa linear. Em *Os Sonhadores* (2003), ao “colar” imagens de outros filmes clássicos, para autenticar o universo das personagens, amantes de cinema. E, finalmente, em *Edukators* (2004), sendo que, aqui, ainda que necessite, assim como nos outros dois filmes, de auxílio na narração, é visível a sua interferência na quebra dessa linearidade. Quando, no final, intercala imagens da invasão do apartamento com a das personagens dormindo, dando a entender (desavisadamente ao espectador) que serão presos.

Desse modo, algumas hipóteses iniciais, como a tentativa de identificar claramente uma linha de pensamento contracultural anterior, ou ainda uma de suas vertentes, ou como os dilemas da Contracultura são tratados nos filmes (tendo em vista que em *Trainspotting* (1996) essa observação não foi possível de ser feita), foram “deslocadas” de uma explicação durante a presente análise. Todavia, embora não identificadas, foram consideradas nessa apreciação.

É interessante notar que esta crítica surtiu efeitos relevantes naquele que a executou. Não é possível, depois de tal exame, assistir a um filme sem atentar, minuciosamente, para as características técnicas, contextualizar o assunto tratado com o seu tempo, perceber as influências e desencadeamentos dos atos tratados (no caso de filmes históricos, documentais) e, sobretudo, o teor dos diálogos e sua narrativa. Abrangendo tais conceituações não só para

os filmes que têm as mesmas características dos aqui analisados, mas a qualquer película a ser apreciada doravante.

O objetivo desta pesquisa foi despertar no leitor/espectador uma maior noção apreciativa de um cinema que é político, ideológico, onírico, sob o prisma da enorme celeuma e pastiche em que se encontra a atual cinematografia mundial, dita “comercial”. Não houve a possibilidade de se realizar uma análise mais estética, mais ligada à imagem e seu aspecto plástico, ou outros elementos técnicos, como a trilha sonora, atuações, entre outros, tendo em vista a limitação de tempo e espaço. Assim, a presente análise visa suscitar futuras pesquisas que poderão concentrar sua atenção nestes elementos, além de tentar promover discussões acerca de temas históricos tratados no cinema, a distorção ou reafirmação destes motes, para a construção de uma noção pessoal, crítica, daqueles que percebem esta arte como inquietante, reflexiva e preponderante para a formação intelectual de um sujeito social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Isaías. “História: ficção, realidade e hipocrisia”. In: VÁRIOS AUTORES. *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 1997. p. 142 a 149.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. 1994. p. 165-196.

BEY, Hakim. *CAOS – Terrorismo Poético & Outros Textos Exemplares*. São Paulo: Conrad, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Coleção Clássica. São Paulo: Scritta, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1977.

ENSEMBLE, Critical Art. *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001.

FURHAMMAR, Leif. e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1976.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos – Amsterdã e o nascimento da Contracultura*. São Paulo: Conrad, 2001.

MANDEL, Ernest. *Da comuna a Maio de 68*. Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva, 1989.

MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MONACHESI, Juliana. *A explosão do a(r)tivismo*. Folha de São Paulo. Caderno Mais!. São Paulo: 06 de abril de 2003. p. 03.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *O cinema político vive*. O Estado de São Paulo. Caderno 2. São Paulo: 21 de outubro de 2006. p. 03.

SITUACIONISTA, Internacional. *Situacionistas – Teoria e Prática da Revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não acabou*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

XAVIER, Marcelo. *Paris, Maio de 68*. Disponível no endereço eletrônico: www.rabisco.com.br/18/paris1968.htm. De 08 a 21 de maio de 2003.