

JOSE TAVARES DE BARROS

O CÓDIGO E O TEXTO

(Da teoria do cinema à análise do filme TENDA DOS MILAGRES,
de Nelson Pereira dos Santos)

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
Dissertação para conclusão de Mestrado em Filosofia

BELO HORIZONTE, 1980

OSÉ TAVARES DE BARROS

O CÓDIGO E O TEXTO

(Da teoria do cinema à análise do filme TENDA
DOS MILAGRES, de Nelson Pereira dos Santos)

Tese apresentada ao Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requi-
sito parcial para obtenção do grau
de MESTRE em Filosofia.

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 1980

O CÓDIGO E O TEXTO

(Da teoria do cinema à análise do filme TENDA DOS
MILAGRES, de Nelson Pereira dos Santos)

JOSÉ TAVARES DE BARROS

Tese defendida e aprovada pela banca exa
minadora, constituída dos Senhores:

ISMAIL NORBERTO XAVIER
Prof.

HENRIQUE CAVALDO DE LIMA VAZ
Prof.

Orientador

Prof. Hugo César da Silva Tavares

Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia
e Ciências Humanas da UFMG

Belo Horizonte,

Para Heliana, Juliana,
Thiago, Elisa e Lucas.

AGRADECIMENTOS:

- ao Professor Hugo César da Silva Tavares, por seu otimismo e pela dedicação que marcou seu trabalho de Orientador da Dissertação;
 - ao Professor Pe Henrique Cláudio de Lima Vaz, por tudo que pude auferir de sua riqueza pessoal como pensador, como educador e como amigo;
 - aos professores e funcionários do Departamento de Fotografia e Cinema e à direção da Escola de Belas Artes da UFMG, pela colaboração e pelo estímulo recebidos.
-

A

Paulo Emílio Salles Gomes

in memoriam

INTRODUÇÃO

Quando cursei as disciplinas do Mestrado em Filosofia, em 1975, tive a oportunidade de conversar algumas vezes com o grande homem de cinema Paulo Emílio Salles Gomes sobre a linha que eu pretendia imprimir a esta dissertação. Preocupava-me o conflito existente entre uma abordagem autêntica da realidade cinematográfica brasileira, caminho que me parecia imprescindível após vinte anos de vivência universitária de cinema, e o padrão científico exigível de um questionamento filosófico no terreno da arte. Será válido falar de cinema numa tese para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, em contexto acadêmico que tende para elocubrações em torno de Sartre, de Hegel, de Spinoza? Apesar do reconhecimento merecido que a teoria do cinema obteve a duras penas no âmbito dos estudos humanísticos, a vinculação do filme com a reprodução mecânica da realidade e sua inclinação para o espetáculo de entretenimento popular continuam a ser uma espécie de pecado original difícil de ser perdoado pelos que buscam a erudição do pensamento e a pesquisa sistemática, características da postura filosófica.

A resposta a essas questões, com a autoridade de quem introduziu a reflexão sobre cinema - e, principalmente, sobre cinema brasileiro - no espaço acadêmico da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, não se fez esperar:

"Sobre a sua dissertação de mestrado penso que, se for possível, você não deve ligar muito para a 'tendência dos trabalhos que começam a se organizar' e que desembocam em Sartre ou Hegel. Eu acharia muito útil para você e para todos nós 'um trabalho científico feito dentro de certos padrões técnicos' que consistiria numa 'pesquisa bibliográfica' comentada criticamente, em torno do cinema brasileiro e do pensamento cinematográfico no Brasil e se apoiando em textos publicados, inéditos e de trabalhos em curso a respeito dos quais você não teria dificuldade em tomar conhecimento. Esse trabalho, feito com o espírito que você daria à coisa, criaria alicerces para muita coisa no futuro, sua e de outros, novas pesquisas e reflexões de mais diversa natureza: histórica, estética, sociológica e filosófica, por que não?" 1.

O desaparecimento prematuro de Paulo Emílio impediu o prosseguimento do diálogo, fazendo talvez com que minha proposta de trabalho tomasse rumos um pouco diferentes dos que ele estaria sugerindo. Mas tenho a certeza de que o breve contato com o grande mestre marcou a dissertação em tudo aquilo que ela poderá expressar de apreço pelo cinema brasileiro, além do interesse por uma abordagem teórica, ampla e exaustiva.

A primeira parte nada mais pretende ser do que o resultado de uma leitura atenta de alguns dos textos mais significativos da teoria cinematográfica contemporânea, a partir da obra monumental de Jean Mitry. Os autores examinados são todos europeus, principalmente franceses e italianos, o que representa uma

1. Carta de Paulo Emílio Salles Gomes ao autor, datada de 13 de junho de 1975.

permanência junto das raízes da reflexão sobre cinema que se fez e se faz no Brasil, com raras exceções.² A parte do leão coube a Christian Metz, precisamente pela quantidade e pela originalidade dos trabalhos que publicou nas duas últimas décadas, tendo ele se tornado o primeiro e, também, o mais coerente e polêmico explorador de uma semiologia do cinema. O maior mérito de Christian Metz reside, de fato, na amplitude da sua abordagem, que ele soube conjugar com coragem suficiente para alterar sua trajetória teórica sempre que esta lhe pareceu esgotar o filão explorado. Temos assim, após a elaboração de um sistema que se abre sobre o universo do cinema e do filme, com o rigor de uma terminologia tomada de empréstimo à linguística clássica, a reviravolta do recurso à impostação psicanalítica, que acarretou a ênfase sobre os aspectos de envolvimento emocional do espectador e do uso de nova conceituação científica, agora de origem freudiana. Mais no final do percurso encontrar-se-á uma espécie de retorno às origens na tentativa de síntese entre o enfoque linguístico e o psicanalítico, definindo-se a pesquisa de Christian Metz como busca constante do ponto de encontro entre o cinema e o pensar elaborado das ciências humanas e sociais. Observe-se ainda que a leitura de Christian Metz não é fácil, como ele próprio reconhece quando lamenta que o escasso conhecimento de seus textos e, sobretudo, de seus pontos de vista tenha gerado arguições e polêmicas sem fundamento. A

2. A introdução do pensamento teórico americano sobre cinema, por exemplo, deve-se praticamente a Ismail Xavier em *O Discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência*, Ed. Paz e Terra, Rio, 1977.

tentativa de sintetizar as passagens mais expressivas dessa obra, ao mesmo tempo desbravadora de falsas perspectivas e criadora de novos caminhos, encontrou obstáculos de diversas ordens, obrigando-nos à busca constante do equilíbrio entre a desejável clareza de estilo e a inevitável densidade da exposição, única alternativa para quem pretendia abranger em poucas páginas uma fatia substancial do pensamento do autor.

O segundo capítulo, bastante mais acessível a uma leitura fluente, procura acompanhar as tentativas de passagem da teoria à prática da análise fílmica. Fixa-se nas propostas sumárias de Roland Barthes e de Christian Metz, examinadas à luz da polêmica levantada por importantes críticos da semiologia do cinema. O ponto de partida desses estudos é a configuração do filme de ficção como forma da narrativa tradicional, através da especificidade do plano fílmico e da articulação dos planos. Observa-se como as tendências mais divergentes de interpretação da realidade fílmica reportam-se necessariamente à unidade técnica do filme, o fotograma, e à sua unidade expressiva, o plano ou tomada, instância em que as unidades imagéticas de tempo e espaço reproduzem materialmente o mundo mas, ao mesmo tempo, propiciam o corte que acolherá todas as maneiras de reconstruir o mundo, lógicas ou contraditórias, repetindo simplesmente as vivências do cotidiano ou submetendo-o a uma leitura explicadora daqueles aspectos que escapam à apreciação habitual. O problema acarreta as grandezas e os riscos de uma postura descolonizadora em relação à decu-

pagem clássica do cinema americano e configura o dilema: ou o uso da forma transparente para veicular mensagens historicamente importantes, amoldando-as à linguagem que condicionou o público, ou o trabalho de renovação da narrativa fílmica, ele mesmo sinal da superação de velhos tabus. Manifestam-se também duas opções fundamentais do ponto de vista tanto do espectador quanto do crítico profissional: de um lado, o abandono à emoção, quer dizer, à leitura intuitiva que percebe, numa sucessão de instantes, as qualidades e as vicissitudes do texto; do outro, a decodificação minuciosa e gradativa, através de mecanismos de leitura pacientemente elaborados diante de cada caso, dos significados que se escondem sob a aparente univocidade da imagem fílmica. Cruzando todos esses caminhos em gradativas aproximações, fugindo sempre de dogmatismos subjacentes aos posicionamentos valorativos e, em consequência, mantendo sempre a intenção da objetividade, a pesquisa de Christian Metz conduzirá à "grande sintagmática do filme narrativo", que se entenderá como proposta orientadora da leitura fílmica e não como tabela rígida de termos e de procedimentos analíticos.

É sobre a apreciação mais objetiva que for possível do texto fílmico, colhido no espaço cinematográfico brasileiro que nos envolve e nos provoca, que se fundamenta e se organiza a segunda parte da dissertação. Não se pretende mostrar a validade de um determinado método de análise fílmica, no qual - por exemplo - a dedução viesse a ter predominância sobre a intuição. Também não se trata de defender pura e simplesmente a semiologia do filme, que viria prevalecer sobre a abordagem psicanalítica. A trajetória do pró-

prio Christian Metz é bastante elucidativa a esse respeito, demonstrando a validade das mais diversificadas aproximações do fenômeno cinematográfico. O que se quer fazer é apenas experimentar a passagem da teoria à prática, entendendo-se que a utilização de um método de análise baseado em aquisições da semiologia do filme não envolve necessariamente o uso de procedimentos e de termos ortodoxos, tornando-se possível conciliar o rigor do sistema analítico com a simplicidade da linguagem coloquial, acessível ao leitor não especializado. Para tanto, era indispensável que o texto escolhido favorecesse a tarefa planejada, que incluía, além de análise textual, um levantamento significativo do comportamento da crítica cinematográfica brasileira. Depois que optei por um estudo de caso, o primeiro contato que tive com TENDA DOS MILAGRES, de Nelson Pereira dos Santos, ainda que apressado e consequentemente superficial, convenceu-me de que se tratava de obra aberta a muitas leituras e, além do mais, somente apreensível na plenitude do seu significado pela intermediação de análise minuciosa que levasse em conta a tipicidade de sua construção fílmica. O trabalho desenvolvido a partir dessas premissas veio confirmar a hipótese inicial. TENDA DOS MILAGRES revelou-se como terreno propício a diversas aproximações: as descobertas decorrentes da aplicação rigorosa de um método de leitura mostraram-se mais ricas do que as intuições do envolvimento emocional, apesar do brilho de certas apreciações ditadas pela emoção.

Mais importante ainda, a meu ver, é considerar que TENDA DOS MILAGRES serviu de ponte entre as teorias sobre cinema e a consideração de uma fatia re

al, e porisso mesmo complexa e contraditória, do cinema brasileiro. A reflexão abstrata sobre o filme só terá sentido para nós se for capaz de gerar a prática de discussão sobre o cinema que se faz no Brasil e, através do entendimento mais perfeito dessa mediação, propiciar nossa reconciliação com o mundo que nos cerca. ³

Termópolis (MG), 12 de julho de 1980.

-
3. O tema da arte como mediação entre a realidade e o conceito, entendido este na acepção hegeliana de reconhecimento da verdade, é exposto com clareza e profundidade por Sônia Maria Viegas Andrade na sua dissertação no Mestrado de Filosofia da UFMG: *A Palavra poética e a Palavra filosófica no Grande Sertão: Veredas*, Belo Horizonte, 1977. A própria autora sintetiza essa idéia na sua "introdução": "A realidade justificada é *praxis*. Numa sociedade alienada, o artista é marginalizado, na medida em que diz o que a sociedade não está disposta a justificar. Um homem justificado, ao contrário, se reconcilia com o mundo, nele encontra seu lugar" (p.9).

PRIMEIRA PARTE:

O CÓDIGO

CAPÍTULO PRIMEIRO - A teoria moderna do cinema: de
Jean Mitry a Christian Metz.

§ 19: *O corte entre o clássico e o moderno*

Na conferência que pronunciou em 1945 e se transformou em ponto de referência para toda uma geração de estudiosos do fenômeno cinematográfico, Maurice Merleau-Ponty afirmava existir a possibilidade de interação entre essa invenção técnica, característica do século XX, e a filosofia ou, mais especialmente, entre o cinema e a nova psicologia¹. Defendia a idéia de que "o cinema está particularmente apto para tornar manifesta a união entre o espírito e o corpo, entre o espírito e o mundo, e a expressão de um no outro"². E fazia algumas observações pertinentes: "O enredo cinematográfico tem, por assim dizer, um núcleo mais compacto do que os dramas da vida real, ele se passa num mundo mais exato do que o mundo real. Mas é pela percepção que podemos compreender a significação do cinema: não se pensa o filme, ele é percebido"³.

1. O texto da conferência, pronunciado no Institut des Hauts Études Cinématographiques, foi inserido em *Sens et Non-Sens*, Éditions Nagel, Paris, 1948, p. 85-106. Há uma boa tradução brasileira na coletânea de José Lino Grunewald: *A Idéia do Cinema*, Ed. Civilização Brasileira, 1969, p. 15-32.

2. *Sens et Non-Sens*, p. 105.

3. Id., ib., p. 103 e 104.

Seria exagero dizer que as colocações do artigo de Merleau-Ponty, ainda que contundentes, tenham feito escola ou influenciado diretamente o pensamento dos autores que, nos anos seguintes, iriam trabalhar na linha da chamada teoria do cinema. Mas, sem a menor dúvida, é possível afirmar que a visão fenomenológica em geral estimulou as pesquisas de muitos estudiosos da realidade cinematográfica, especialmente na França⁴. E no âmbito da reflexão francesa sobre o cinema destaca-se a obra substancial de Jean Mitry que, sobretudo nos dois densos volumes de *Esthétique et Psychologie du Cinéma*⁵, trabalha sistematicamente os principais aspectos da problemática do filme, discutindo e sintetizando as grandes teses da teoria clássica à luz de amplo conhecimento da psicologia e da filosofia. Encontramos sugestivo exemplo da contribuição e do estilo de J. Mitry no parágrafo denominado *A consciência do Real*, integrante do capítulo V do segundo volume: *Tempo, espaço e real percebido*⁶. O próprio autor declara que seu itinerário se apoia na Gestalt, na Fenomeno-

4. Uma outra linha de pesquisa, por exemplo, verifica-se na Itália através da estética marxista, com influência predominante do pensamento de George Lukács.

5. Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Éditions Universitaires, Paris - volume I: Les structures (1963) - volume II: Les formes (1965). Segundo Christian Metz in *Essais sur la Signification au Cinéma*, tomo II, Ed. Klincksieck, Paris, 1972, p. 14, J. Mitry ocupa-se principalmente de oito autores clássicos da teoria do cinema: Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Jean Epstein, André Bazin, S. M. Eisenstein, Albert Laffay, Gilbert Cohen-Séat e Edgar Morin.

6. Ob. cit., volume II, p. 179-278.

logia e na Epistemologia científica, mas que se afasta sob muitos aspectos dos sistemas em vigor a fim de apresentar uma proposta pessoal. Observa que, para chegar a esse que considera modesto esboço de filosofia, percorreu um caminho paralelo ao de seus próprios estudos sobre as condições da expressão fílmica, sendo que estas têm seu fundamento na psicologia das percepções e nos fenômenos de consciência. Sua meta é a de determinar em que medida esses fenômenos podem fazer compreender os *mistérios da fotogenia* ou justificar uma estética do filme. Seu ponto de partida é uma discussão da postura, muitas vezes inadequada, dos problemas da sensação e da percepção, de cuja solução derivam as diversas teorias do conhecimento: "No nosso entender, a distinção evidente e necessária entre sujeito e objeto não pode ser tomada como ponto de partida, pois ela não existe na *origem* do fenômeno. É o fenômeno que a determina, não é ela que determina o fenômeno"⁷.

J. Mitry opta pela técnica das aproximações sucessivas para desenvolver seu trabalho, discutindo as posições radicalmente definidas pelo Realismo e pelo Idealismo, "antes de romper com elas"⁸. Após examinar

7. Id., ib., p. 180. Um pequeno trecho posterior do parágrafo confirma a intenção de Mitry de adotar posicionamento pessoal diante das diversas teorias da percepção: "Existe apenas uma diferença de grau entre consciência e percepção. A consciência é a percepção acabada e refletida sobre ela mesma. Ela não é constitutiva da percepção a não ser na medida em que a completa. Isto significa que, no nosso modo de entender, (a consciência) é um pouco mais do que deseja a Gestalt e um pouco menos do que pretenderia a fenomenologia" (p.205).

8. Id., ib., p. 179.

temas como o fato de consciência e a estruturação do "real", essência e existência, causalidade e determinismo, noções de Espaço e de Tempo, chega à determinação de alguns "princípios gerais" sobre os quais, segundo ele, se poderia fundar toda expressão visual ou audiovisual. O fenômeno é uma facticidade que se repete na medida em que coincidem, como "causas", uma *necessidade* e uma *possibilidade*: "Nosso mundo é uma construção feita por *intermédio* daquilo que nossos sentidos retêm dos fenômenos do mundo físico... A mediação do nosso ser físico, que é pré-consciente, é dada à consciência. Para ela, esse dado é imediato"⁹. Ora, prossegue, a imagem fílmica é mediata por si mesma, já que resulta de uma organização voluntária, pois ela não existiria sem o enquadramento que a define e a continuidade que a ordena. Essa intencionalidade, no entanto, diz respeito apenas ao criador da imagem; para o espectador esta é imediata. A imagem como "pseudo-real" chega à sua consciência da mesma forma que o real verdadeiro, pois ele não se dá conta da mediação que está na origem da criação fílmica. Seja qual for a técnica ou o estilo da decupagem e da montagem (= o modo da representação), o real fílmico (que não é o mundo, mas representação do mundo)

"não se insere num 'espaço tempo' abstrato - que viesse a ser menos concreto do que o espaço-tempo real. Ele (o real fílmico) constitui simplesmente uma realidade paralela nem mais verdadeira nem menos verdadeira do que a outra, igualmente possível desde o instante em que são possíveis as condições - sociais, psicológicas, dramáticas - do dado representado. Em outras palavras, seja

9. Id., ib., p. 179 e 180.

qual for o modo adotado, a representação não falseia o real representado que, este sim, pode ser verdadeiro ou falso. Ela (a representação) constrói com ele (o real) uma 'outra' realidade" 10.

Essa conclusão de J. Mitry, corolário de sua longa discussão da problemática da percepção, representa - no âmbito da teoria do cinema - um golpe decisivo na questão do "específico fílmico"¹¹. Com efeito, ela mostra com clareza que não existe sentido em privilegiar esta ou aquela característica da imagem como traço definidor da expressão através do filme. Entre a exaltação da montagem rítmica, obtida pela conjugação de planos cada vez mais curtos, ou a defesa do plano-sequência, que compreende uma montagem no interior do plano, necessariamente de longa duração, J. Mitry propõe a síntese de todos os meios fílmicos, colocando-se cada um no mesmo nível de prioridade como potencial expressivo à disposição da criatividade do realizador. Mas a "modernidade" de Jean Mitry ao abordar o filme sob o aspecto da "representação do real" cede lugar a postura mais tradicional quando ele passa a considerá-lo do ponto de vista do "real representado".

10. Id., ib., p. 180.

11. A questão do "específico fílmico", que consiste na busca de um traço definitivamente caracterizante da expressão através do filme, foi exposta e discutida com rigor e erudição pelo teórico italiano Guido Aristarco in *Storia delle teorie del film*, Ed. Giulio Einaudi, 1963 (nova edição), p. 279-293 especialmente. Existe uma tradução portuguesa: *História das Teorias do Cinema*, publicada em dois volumes pela Ed. Arcádia, Lisboa, 1963.

Sob este prisma do "conteúdo", como se diz vulgamente, J. Mitry definirá expressividades menos "cinematográficas" do que outras, colocando-se na posição de autores clássicos como André Bazin e Siegfried Krauer. Assim, não se adaptariam bem ao "espírito do cinema"¹² os filmes expressionistas, nos quais a pintura dos cenários representa a projeção exterior de estados de almas das personagens, e os filmes abstratos, que buscam uma pretensa musicalidade através da conjugação de imagens dotadas de um grau preferentemente pequeno de "realismo". Restrições mais enfáticas, talvez porque desvinculadas da observação de um período da História do Cinema, são feitas pelo autor aos aspectos da teatralidade no filme. O assunto merecerá um capítulo inteiro e será abordado sob diversos ângulos, como o da presença física do ator teatral e o da participação do espectador¹³.

12. *Esprit de Cinéma* é o título do livro escrito pelo cineasta e crítico da vanguarda francesa Jean Epstein (Éditions Jeheber, Paris, 1955) e que sintetiza com intensa sensibilidade as grandes idéias dos que sentiam o cinema como plástica de imagem e musicalidade rítmica.

13. Ob. cit., volume II, parágrafo 14 (*Em busca de uma dramaturgia*) nos itens 73 (*Do teatro filmado à expressão visual*) e 74 (*Teatro e Cinema*) p. 281-343. Em artigo publicado na Revista de Cultura VOZES, nº 9, 1973, p. 47-51, procurei fornecer subsídios para uma discussão dos diversos aspectos sugeridos pelo confronto entre Cinema e Teatro. Veja-se também, a propósito, os artigos *A Personagem no Teatro*, de Décio de Almeida Prado e *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Salles Gomes, publicados no Boletim nº 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (1964) e editados no volume *A Personagem de Ficção*, Ed. Perspectiva, Coleção Debates, São Paulo, 1970.

Ao analisar e justificar a obra teórica de Jean Mitry, Christian Metz - autor do qual nos ocuparemos mais longamente nesta dissertação - embora exaltasse a erudição com que foram tratados praticamente todos os grandes temas relativos à realidade cinematográfica, fazia no entanto dois reparos significativos. O primeiro quanto à generalidade da abordagem, na qual lamenta a ausência do rigor de inspiração científica que propõe como padrão da nova teoria do cinema. A segunda crítica reporta-se às digressões filosóficas de J. Mitry, que considera deslocadas - de um ponto de vista sobretudo didático - no contexto de *Esthétique et Psychologie du Cinéma*.

É importante observar que essas restrições são feitas por C. Metz em 1971, quando ele já havia amadurecido sua proposta sobre o enfoque semiológico do cinema. Nos escritos do início da década de 60, porém, ele não esconde sua filiação aos grandes temas propostos por J. Mitry e, por intermédio deste, à inspiração fenomenológica. Nessa fase C. Metz discute o problema da impressão de realidade no cinema, propondo explicitamente uma fenomenologia da narração. Refere-se aos "modelos" de análise que surgiram a partir do ensaio de Vladimir Propp sobre os contos fabulosos russos e aos textos de Claude Lévi-Strauss sobre os mitos, esclarecendo que não pretende oferecer um esquema analítico próprio. Sua intenção é a de mostrar que, anteriormente ao trabalho de decomposição estrutural, a narrativa apresenta-se simplesmente, como um dado real, ao seu usuário:

"A análise estrutural pressupõe sempre como estágio anterior (explícito ou implícito) uma espécie de fenomenologia de seu objeto; ou ainda,

que a *significação* (construída e descontínua) explícita sempre o que, anteriormente, só podia ser vivido como um *sentido* (percebido e global)"¹⁴.

Surge naturalmente a pergunta: como identificar a narração (ou a "narratividade" do texto) que constitui pressuposto do trabalho analítico? C. Metz examina pormenorizadamente o problema e chega a uma definição. A Narrativa, segundo ele, é um *discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos*. Entre as premissas que fundamentam essa conclusão há uma referência à estética de Etienne Souriau e de Mikel Dufrenne, em particular à discussão das grandes "categorias" do gracioso, do sublime e do elegíaco. Tendo em comum com elas "o fato de representar uma das grandes formas antropológicas tanto da *percepção* (caso dos 'consumidores' de narrações), quanto da *operação* (caso dos inventores da narração)", apesar de algumas diferenças sutis que C. Metz faz questão de salientar, a Narrativa também definiria "o equivalente afetivo-estético do transcendental kantiano, este por sua vez reinterpretado em termos fenomenológicos e liberto de qualquer eventual vestígio idealista" ¹⁵.

14. In *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, Éd. Klincksieck, 1968 e 1975. Este livro de Christian Metz merece excelente tradução de Jean-Claude Bernardet in *A Significação no Cinema*, Ed. Perspectiva, Coleção Debates, São Paulo, 1972, que usaremos em nossas citações. Para o trecho citado, p.30. Há uma segunda coletânea de artigos em *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II, ob. cit.

15. Id., ib., p. 40 e 41.

Em livro que examina e discute as principais teorias do cinema, J. Dudley Andrew comenta que o C. Metz dos primeiros textos, ao expor a idéia de expressividade natural da imagem, aproxima-se bastante do pensamento de Jean Mitry e até mesmo do de André Bazin, na medida em que entende o cinema mais como meio de expressão do que como sistema de comunicação¹⁶. O realizador trabalharia com expressões primárias - as imagens - nas quais a denotação coincide com a conotação, cabendo-lhe organizá-las e ordená-las não como o gramático que organiza a linguagem verbal, mas como o autor de novela que propõe mensagem fluida e contínua ao espectador silencioso. Aos poucos, entretanto, C. Metz distancia-se dessa posição para se dedicar ao exame das propriedades convencionais do cinema, acentuando agora as analogias entre este e a linguagem verbal. Por outro lado, amplia-se em seus escritos a dimensão do rigor científico, explicitada na imediata adoção do instrumental da ciência linguística e na intenção de superar o empirismo e o impressionismo que marcaram a teoria tradicional. Inicia-se o estudo do cinema como código, a partir de uma frequentação constante da obra de Ferdinand de Saussure e de outros autores renomados, como Propp, Jakobson, Louis Hjelmslev, Émile Benveniste, André Martinet, entre os mais citados. Os trabalhos de C. Metz

16. J. Dudley Andrew in *The Major Film Theories. An Introduction* na tradução espanhola de Homero A. Thevenet: *Las principales teorías cinematográficas*, Ed. Gustavo Gilli, Col. Punto y Línea, Barcelona, 1978, p. 216 e seguintes.

em torno da codificação fílmica, fundados na proposta da semiologia clássica, desenvolver-se-ão por mais de uma década. A partir de 1975, no entanto, ele deslocará o centro de seu interesse para a metapsicologia do espectador, fazendo questão de salientar que não se trata propriamente de mudança, mas de acréscimo ¹⁷. A perspectiva imanente, quer dizer, o estudo da "mensagem" (o objeto), será aos poucos posta de lado para dar lugar à problemática do "receptor" (o sujeito). Agora, o apoio teórico, cuja busca parece representar uma necessidade de institucionalização científica, será encontrado no pensamento de Freud e em dois de seus continuadores: Lacan, na França, e Mélanie Klein, na Inglaterra. O argumento que o próprio autor encontra para justificar essa aparente interrupção do arco de sua obra é o da complexidade do fenômeno que está em discussão. Uma teoria exaustiva do cinema deveria implicar três momentos, segundo ele caracterizados pela inspiração materialista: o *linguístico*, a partir da semiologia clássica, na medida em que o filme comporta obviamente fenômenos de linguagem, de discurso, de narrativa, (etc.); o *psicanalítico*, em função dos fatos da identificação, dos desdobramentos fetichistas da crença, da cura, e assim por diante; o *sócio-histórico*, em virtude dos aspectos sócio-econômicos que caracterizam uma das dimensões do cinema. Existe uma transividade constante entre essas dimensões, tanto da

17. Christian Metz, *Essais Sémiotiques*, Ed. Klincksieck, 1977, p. 189. O livro recolhe textos de 1965 a 1977 abordando temas variados de teoria semiológica e de pura linguística. O assunto "cinema", entretanto, aparece explicitamente no texto "Sur mon travail", uma entrevista concedida em 1974 a Marc Vernet e Daniel Percheron, p. 163-205.

parte do fenômeno, quanto no que diz respeito à postura do teórico que o observa e que, de alguma forma, procura desmontá-lo. Transitividade que significa também inter-dependência, pois é possível admitir uma "psicanálise do código"; por outro lado, a "visão linguístico-analítica de um certo tipo de simbólico é no seu conjunto um empreendimento sócio-histórico, porque o significante" - leia-se: o cinema - "é uma instituição"¹⁸.

É evidente que as coisas não estavam assim tão claras para o próprio C. Metz, no início de sua trajetória, nos anos 60. O importante, pelo que nos diz respeito, é reconhecer seu esforço no sentido de descobrir uma moldura compreensiva e coerente que faça ascender a teoria do cinema à dignidade de uma verdadeira ciência, pressupondo-se o corte de todos os vínculos com a tradição idealista. Para realizar esse vasto projeto, ele trabalhará no início através de lentas aproximações do já aperfeiçoado arsenal de conceitos, de definições e de aplicações da Linguística, procurando reinterpretá-las à luz da complexa realidade do cinema. Passamos a nos referir a alguns desses temas principais, concentrando nosso interesse nos seus aspectos metodológicos.

18. Id., ib., p. 186. Os temas marxistas são abordados por Metz, preferencialmente, a partir da interpretação de Althusser, que encontramos em algumas menções esparsas.

§ 2º - A metodologia de Christian Metz

a) Linguagem e Cinema

As reflexões que C. Metz fará numa primeira década de pesquisa, consubstanciadas em artigos esparsos que se aglutinarão nos dois volumes de *Essais sur la signification au cinéma*, desaguarão na tese de doutorado que, por sua vez, servirá de base a *Langage et Cinéma*¹⁹. Trata-se de um livro sobre o cinema, não sobre o filme, como esclarece o autor ao defender-se dos que o acusam de ter construído uma "máquina impressionante", um "fantástico trabalho de explicitação", mas pouco prático para subsidiar a tarefa concreta da análise fílmica²⁰. Por outro lado, se ele próprio reconhece que o texto é severo e bastante fúnebre, observa ao mesmo tempo que ainda não se generalizou o hábito da leitura de obras mais complexas sobre os temas cinematográficos, como é corriqueiro em outros campos dotados de maior tradição cultural. Interessantes, a propósito, suas observações sobre a tendência das obras que se escrevem sobre cinema. As de caráter geral, habitualmente classificadas como "teoria do cinema", são assumidas pelos assim chamados homens das "ciências humanas", ou seja, pelos psicólogos da percepção e da inteligência, pelos estetas, pelos sociólogos dos *media* modernos, e assim por diante. De um mo-

19. Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Librairie Larousse, Paris, 1971.

20. Cf. *Essais Sémiotiques*, p. 190.

do geral, esses autores conhecem pouco o cinema e dificilmente têm o hábito de ver muitos filmes. Os que se dedicam diretamente à problemática cinematográfica, ao contrário, carecem muitas vezes de informações sobre a evolução do pensamento em campos mais amplos ou afins, onde encontrariam indispensáveis modelos de precisão e de rigor. Desse desencontro surge a necessidade dos confrontos e das aproximações, programa no qual C. Metz concentrará o melhor de seus esforços ²¹.

Para dar mais objetividade à nossa análise, passamos a examinar como ele desenvolve um dos conceitos-chave de *Langage et Cinéma*: o de código cinematográfico. Reportando-se a um tema que já abordamos a propósito da obra de Jean Mitry, observa inicialmente que os teóricos primitivos, pressentindo na imagem uma grande riqueza expressiva, tendiam a ressaltar (pela sua obviedade) o lado visual do cinema, definindo-o numa perspectiva de homogeneidade material. Bastava mais um passo e se chegava à afirmação de um sistema único, capaz de englobar todas as significações produzidas pela imagem fílmica ou, mais amplamente, pelos meios que possuíssem aquelas características materiais: era a unificação sistemática, a defesa de uma *língua* unitária. Adotando uma tática que se repetirá em outros momentos de sua exposição, ele citará diversas frases usuais que empregam

21. Cf. *Langage et Cinéma*, p. 62 e 63.

o vocábulo *cinema* nessa acepção generalizadora e, por isso mesmo, imprecisa e até incorreta ²². Ora, prosseque o autor, é indispensável que se distinga entre conjunto sistemático e conjunto físico, uma vez que diferentes sistemas perfeitamente distintos um do outro impõem suas articulações à mesma mensagem:..."muitas delas não são específicas da linguagem considerada, pois apresentam uma dimensão sócio-cultural mais ampla e aparecem também em outras linguagens que a mesma civilização pratica na mesma época" ²³. Para dar autoridade a essa colocação, como de hábito, vale-se da citação de posições consagradas em diversos campos, como as de Erwin Panofsky, Georges Mounin e Emílio Garroni. Lembra a propósito a clássica enumeração de Umberto Eco das dez grandes categorias de códigos encontrados no seio da modesta imagem fixa, muito menos complexa do que a imagem em movimento ²⁴. Essa

22. Id., ib., p. 18 e 19.

23. Id., ib., p. 22.

24. Umberto Eco in *A estrutura ausente*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971, p. 136-138. A rigor, ao contrário do que diz C. Metz, o cinema estaria também incluído na classificação, pois U. Eco refere-se genericamente à articulação dos *códigos visuais*, não se restringindo à descrição da imagem fixa. Assim, ao observar que a catalogação das imagens figurativas enquanto codificadas ocorre ao nível das *unidades semânticas*, observa que este nível "é suficiente para uma *Semiologia das comunicações visuais*, mesmo no que diz respeito ao estudo da imagem figurativa em pintura, ou da imagem fílmica". (p. 135). Além disso, o próprio U. Eco observa que a comunicação fílmica é o melhor campo para a verificação das hipóteses levantadas acima (cf. cap. 4: "Algumas verificações: O cinema e a Pintura Contemporânea" - p. 139-155).

idéia de que os "diferentes sistemas de organização propriamente visuais e representativos não são os únicos implícitos na obra pictural, mesmo *figurativa*"²⁵, já havia sido desenvolvida pelo autor nos *Essais sur la signification au cinéma*, onde mostra que a compreensão da mensagem total de um filme exige o domínio de pelo menos cinco grandes categorias de sistemas. A distinção, observa ainda, é particularmente importante numa época em que se tende a exaltar o "visual" e o "audiovisual", opondo-os radicalmente ao "verbal" como se fossem blocos independentes, sem qualquer zona comum, numa relação de pura exterioridade. Ora, o cinema é uma linguagem particularmente "rica", na medida em que se oferece à ação de inúmeros códigos, como são as influências sociais e de mercado, as pressões culturais, os modelos estéticos, as ideologias. Por isso mesmo será marcado pelo fenômeno da não-coincidência entre os códigos (conjuntos sistemáticos homogêneos) e as "linguagens" (conjuntos físicos homogêneos). Essa linha de reflexão introduz espontaneamente o tema da "matéria de expressão", ao qual C. Metz dedicará todo o capítulo X do livro, tomando por base o pensamento de Louis Hjelmslev. Outro autor citado nesse ponto é Mikel Dufrenne, especialmente no caso da distinção entre obra de arte e objeto estético, fundamentando o que poderíamos considerar uma sua primeira colocação conclusiva:

25. *Langage et Cinéma*, p. 23-24. Metz declara que esta é a posição de Emilio Garroni e que ele a endossa inteiramente.

"Pela sua afinidade com as artes o cinema é comparável, mais do que aos sistemas de comunicação especializados, a essas vastas 'linguagens' complexas e, por assim dizer, profundamente sócio-culturais - impossíveis, portanto, de serem reduzidas a um único código - que são as outras artes mais antigas, os mitos, os ritos sociais, as crenças, as representações coletivas, os contos, os comportamentos simbólicos, as ideologias, etc..." 26.

Fica ^o assim descartado o entendimento do cinema como o queriam Jean Mitry e a teoria clássica: uma linguagem unívoca, voltada para a captação de certos aspectos apenas da realidade, incapaz de significar - ou de significar "corretamente" - além de um certo limite. C. Metz vai dismantelar definitivamente a ideologia em torno desse segundo aspecto da especificidade cinematográfica, o dos "conteúdos". A conclusão a que vai chegar é aparentemente simples e, em outros autores e em outros contextos, demasiado desgastada pelo uso. Ele definirá o cinema como uma linguagem, a "linguagem cinematográfica": "uma linguagem permite construir textos, ela própria não é um texto, nem um conjunto de textos, nem um sistema textual" 27. Por isso mesmo, não são corretas as expressões de "escritura cinematográfica" e de "linguagem fílmica"; o que se deve conservar, evidentemente distintos um do outro, é o conjunto dos códigos e dos sub-códigos - a linguagem cinematográfica - e o

26. Id., ib., p. 27.

27. Id., ib., p. 215.

conjunto dos sistemas textuais - a ^{escrita} escritura fílmica ²⁸. Atrás da aparente simplicidade dessa conclusão esconde-se o caminho sinuoso e árduo dos onze capítulos de *Langage et Cinéma*, o das discussões eruditas e exaustivas, no exercício do sempre perseguido rigor científico. São poucos mas densos os conceitos manipulados nessa trajetória, quase sempre através do jogo das afinidades e dos contrastes. É o caso da dupla terminológica "texto/sistema" ²⁹. O textual é um objeto concreto, opondo-se ao sistemático, que é a inteligibilidade do texto. O código é um sistema, mas a noção de sistema é mais ampla que a de código. A mensagem é um texto, mas a noção de texto é mais abrangente que a de mensagem. ^{precisão} Precisações dessa ordem surgem a cada momento na exposição de C. Metz, tornando-se o traço característico do seu estilo. Para uma avaliação objetiva, entretanto, será interessante acompanhar mais de perto o raciocínio do autor. Escolhemos o desenvolvimento da noção de *sistema fílmico singular*, pois ela nos será útil em outro momento desta dissertação.

28. C. Metz retoma e amplia a distinção clássica entre *fato fílmico* e *fato cinematográfico* proposta por Gilbert Cohen-Séat em *Essai sur les principes d'une Philosophie du Cinéma*, Ed. Presses Universitaires de France, nouvelle édition, Paris, 1958, p. 54 e, esparsamente, todo o capítulo IV (p. 52-64). É importante observar que a proposta de Gilbert Cohen-Séat data de 1946, ano em que o texto foi escrito.

29. Ob. cit., p.56. Observa C. Metz que os termos são assumidos conforme o sentido geral definido por Louis Hjelmslev.

No capítulo V de *Langage et Cinéma* há uma referência a *sistema fílmico singular* que C. Metz faz questão de classificar como não definitiva. Sistema singular, afirma, é uma combinação de vários códigos, acrescentando que, inversamente, é próprio dos códigos combinarem-se em sistemas singulares. Estes, apesar de realizados, não são reais. Real é somente o texto, o filme no nosso caso, enquanto que os códigos são sistemas possíveis. A função da semiologia do fato fílmico, paralela sob muitos aspectos ao trabalho de leitura do espectador comum, é a de elaborar sistemas singulares que nos permitam apreender o filme como "obra"³⁰. No item V.4., que traz o sub-título significativo de "pontos de vocabulário", observa o autor que a palavra *sistema* é adequada para designar configurações realizadas uma única vez e, ao mesmo tempo, estruturas capazes de múltiplas reaparições. Este último é o caso dos sistemas que reaparecem sempre no cinema e que podem ser considerados verdadeiros códigos. Temos, assim, códigos cinematográficos gerais (a noção de enquadramento ou a de montagem, por exemplo) e códigos cinematográficos particulares (os enquadramentos encontrados em certos filmes chamados "expressionistas" ou a montagem paralela que se encontra em certos filmes de ação). Como dizíamos, C. Metz faz questão de se referir a retomadas posteriores, sempre mais precisas, desses conceitos. *Sistema singular* será então o lugar de um perpétuo deslocamento, pois

30. Id., ib., p. 58.

se constrói mais *contra* os códigos do que *com* eles: no sentido mais rigoroso do termo seu conceito corresponde ao de *escrita* *escrita* *escrita* *fílmica*.

Vejamos *quais* as etapas que o autor transpõe para, no capítulo VI do seu livro-tese, expor a noção de "sistema textual". O estudo de um código cinematográfico diz respeito, por definição, a diversos filmes, mas somente a certos aspectos desses filmes. É a *problemática* da especificidade que é retomada, principalmente quando C. Metz afirma que o estudo desses códigos permanece sempre no domínio do especificamente cinematográfico, em virtude do seu caráter seletivo. Ao contrário, o estudo dos sistemas *fílmicos* singulares tem a ver com o lugar ^{em que se} onde vão se encontrar e *sesobrepôr* o cinematográfico e o não-cinematográfico, o específico e o não-específico. Porque, ao lado das contribuições próprias da linguagem cinematográfica (ou seja, o conjunto de códigos e sub-códigos cinematográficos considerados como um vasto objeto único ³¹⁾, o filme encerra também uma certa visão do mundo ou uma certa temática que transcendem o âmbito do cinematográfico. E, na estrutura de conjunto de um texto dado, nenhum código tem predominância; o que deve interessar ao analista é a passagem de um código a outro. Referindo-se a certas noções desenvolvidas por Júlia Kristeva em outro domínio, C. Metz fala de uma *presença/ausência* dos códigos. E insiste na idéia de deslocamento:

31. Id., ib., p. 98.

"o sistema do texto é a instância que *desloca* os códigos, deformando cada um deles pela presença dos outros, contaminando uns pelos outros, substituindo no seu percurso um pelo outro e, no fim das contas, - como resultado provisoriamente 'imobilizado' desse deslocamento geral - *colocando* cada código num lugar determinado da estrutura de conjunto: deslocamento que conduz, assim, a uma 'mise en place', ela mesma destinada a ser deslocada por um outro texto" 32.

A citação ilustra bem o raciocínio de C. Metz, com seu avançar lento, por meio de camadas sucessivas. O ponto ao qual pretende chegar, pelo menos na discussão do presente texto, é o da afirmação do filme como dualidade, na medida em que integra códigos cinematográficos e códigos não-cinematográficos numa construção de conjunto. Mas, na unidade lógica e estrutural do sistema singular, a "dualité" será transformada em "mixité"³³. Por seu *trabalho* ou *atividade* de estruturação, o filme modifica ligeiramente cada código que usa, o que não significa que o código extra-cinematográfico seja injetado de cinematograficidade. O filme nunca será o lugar onde ^{em que} o mundo ^{se} torna-se cinema, como queriam os adeptos de certas teorias da especificidade³⁴. Todas essas precisa

32. Id., ib., p. 77 e 78.

33. Id., ib., p. 80.

34. Id., ib., p. 87. A crítica dirige-se ao pensamento liderado por André Bazin, embora não nos pareça razoável entender que C. Metz pretendesse incluí-lo entre os "adeptos fanáticos da especificidade cinematográfica".

ções fundamentam a proposta do autor no sentido de que a noção de sistema singular passe a ser denominada *sistema textual*, uma vez que ela foi definida exatamente como enraizamento num texto dado. E, mais uma vez, ele projetará a discussão, apenas esboçada, na complementação de contextos mais amplos e definitivos:

"Um desenvolvimento especial (cap.VII.7) procurará por outro lado mostrar que a singularidade não é exatamente o caráter definitório do textual, mas antes um corolário desta definição: não é porque é singular que um texto é um texto, e sim porque ele consiste num desenrolar manifesto anterior à intervenção do analista (e acontece que "tais desdobramentos" são sempre singulares)" 35.

Seria preciso ainda uma palavra sobre o "conteúdo" dos códigos levantados em *Langage et Cinéma*, para que os aspectos abordados do pensamento de C.Metz não fiquem expostos com parcialidade. Acontece que logo deparamos com uma das objeções que se fazem à sua metodologia: "Pois você fala sobre códigos, diz que eles existem (e temos consciência de que os códigos existem), mas ficamos apenas com a forma, não com a identidade. Como se fosse uma espécie de fotografia aérea que, no final das contas, não ajudará muito o explorador" 36. C.Metz aceita a crítica. Afirma que seu livro, propondo um *estatuto* de códigos, uma discussão sobre a noção de código numa epistemologia da análise cinematográfica, aborda apenas em embrião o aspecto da *enumeração* e descrição dos códigos. A tarefa completa, exaustiva, fica aberta para outros autores e para ele próprio. Assim,

35. Id., ib., p. 88.

36. *Essais Sémiotiques*, op. cit., p. 192.

que, em *Langage et Cinéma*, encontramos a problemática da codificação definida muito mais em compreensão do que em extensão. Mas, ainda que muito sinteticamente, acredito ser importante mencionar uma dessas raras descrições feitas por C. Metz. Trata-se de uma tentativa de classificação das linguagens icônicas, campo que o cinema compartilha com a pintura, o desenho animado, a televisão, o foto-romance, etc., sob o prisma da imagem, sem contar a dimensão sonora (música, ruído, palavra). O cinema ocupa um lugar no grupo 5, junto com a televisão: aqui se encontram apenas as construções caracterizadas tanto pelo movimento da imagem quanto pelo movimento na imagem. São códigos desse grupo os movimentos de câmera e as figuras de montagem inseparáveis do movimento como, por exemplo, o *raccord* ou corte no movimento de determinada personagem, de um plano para outro ³⁷. Em outro ponto, usando o exemplo da fusão

37. *Langage et Cinéma*, p.175. Entre os autores da "teoria clássica" que trataram com profundidade e de um ponto de vista declaradamente técnico-expressivo a problemática da montagem cinematográfica, destaca-se o trabalho minucioso e exato do italiano Renato May, sobretudo em *Il linguaggio del film*, Poligono Società Editrice in Milano, 1954, 2a.ed.: a primeira é de 1947). O capítulo *Montaggio continuo*, principalmente (p.88-145), com seus gráficos e tabelas, propõe uma verdadeira gramática ou, pelo menos, um conjunto ordenado de regras para se obter perfeita fluência narrativa, no estilo da decupagem clássica. O livro não trata de teorias, mas expõe normas objetivas para se obterem efeitos determinados no fluir material do filme, a partir da angulação e da montagem (edição). Um pequeno trecho ilustra bem o objetivo de R. May: "Consideremos ainda o caso mais simples: a tomada de duas pessoas que se fixam (é claro que seus olhares correrão ao longo da mesma linha: terão assim mesma direção e sentido oposto), e vejamos as condições que se devem verificar a fim de que esta posição resulte clara no corte entre duas tomadas que isolem completamente as duas figuras no espaço" (p.118; o grifo é meu). Em 1952 e 1962 R. May publicou dois outros livros onde expõe idéias mais gerais sobre o cinema; constituem o volume *A Aventura do Cinema*, Civilização Brasileira, Rio, 1967, com prefácio especial do autor para a edição brasileira.

(fondu-enchaîné), afirmará que certos códigos cinematográficos gerais são sistemas de significantes sem significado. O significado aparecerá apenas sob dois grupos de condições, que não devem ser confundidos entre si: em cada sistema textual, que C. Metz denomina "contexto" em sentido próprio; em cada sub-código cinematográfico, que é o "contexto" em sentido metafórico. Temos aqui uma figura "pansêmica". E se suas significações mostram-se numerosas e variadas, "essa diversidade não consegue mascarar aquilo que o processo tem de especificamente cinematográfico"³⁸. Pois se trata de figura estritamente ligada às possibilidades oferecidas pelo processo fotográfico, pela sucessão regular de fotogramas na película e pela série de manipulações mecânicas e químicas realizadas em laboratório. O fato de que a fusão não pode ser aplicada a não ser metaforicamente à literatura, pois requer um instrumental técnico para ser realizada, é uma prova de que ela constitui um código especificamente cinematográfico. Reconhece C. Metz, a propósito, que a classificação de sub-código cinematográfico organiza e sistematiza colocações esparsas da teoria clássica do cinema, sem propriamente oferecer - do ponto de vista dos "conteúdos" - uma proposta original. Entre os sub-códigos cinematográficos estão mencionados a decupagem clássica dos anos 30 e 40, a concepção de montagem em certas escolas do cinema mudo, as diversas

38. Id., ib., p. 102.

tendências (não propriamente autorais) do chamado cinema moderno ³⁹.

Um dos traços marcantes da obra de C. Metz é a constante elaboração de contextos culturais amplos nos quais o estudo da realidade do cinema adquire riqueza e profundidade. Essa preocupação está presente no confronto entre cinema e ideografia, que o autor elabora no item XI.6. de *Langage et Cinéma* ⁴⁰. Depois de descrever as analogias que aproximam os termos, estabelece dois níveis de diferenças entre eles. Em primeiro lugar, as tecnologias são essencialmente diversas (o ideograma é traçado à mão), fato que se acentua cada vez mais em função do progresso técnico do cinema e de sua capacidade de "reunir num mesmo texto configurações inscritas numa grande variedade de matérias de expressão (movimento, som, etc.)" ⁴¹, introduzindo códigos específicos. Em segundo lugar, há uma diferença de *função social*. O cinema é uma escritura ^{escrita} de arte, tende para a ficção e para o espetáculo (idéias já mencionadas a propósito de outros momentos da obra do autor), enquanto que a ideografia é uma ^{escrita} escritura em sentido próprio, ligada a práticas sociais que vão da comunicação cotidiana às transmissões de guerra e aos rituais religiosos, submetendo-se, numa palavra, às exigências da univocidade da co

39. Sobre o cinema moderno e a narração C. Metz publicou excelente ensaio no nº 185 (dezembro de 1966) dos *Cahiers du Cinéma*, reproduzido em *A significação no cinema*, p.173-216. Ver também o enfoque, ao mesmo tempo preciso e de fácil leitura, de Ismail Xavier em *O Discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência*, Paz e Terra, Rio, 1977, em especial os capítulos 2 (A Decupagem Clássica) e 6 (O Cinema-Discurso e a Deconstrução).

40. Ob. cit., p. 204 a 214.

41. Id., ib., p. 213.

municação propriamente dita. A questão será aprofundada ao longo de dez páginas densas, no fim das quais C. Metz dirá simplesmente que não empreendeu uma comparação verdadeira entre cinema e ideografia: mostrou apenas a complexidade da tarefa. Em que pese as críticas que se podem fazer à metodologia adotada, são inegáveis os méritos desse esforço no sentido de integrar o cinema no contexto do pensamento filosófico e científico modernos, à custa do rigor e da meticulosidade do raciocínio. Ainda no caso do confronto cinema/ideografia, por exemplo, acha indispensável uma referência a outros *ideogramas modernos* além do cinema ("*iconismos* de diversas espécies, tecnologia televisual, esquemas e outros 'ícones lógicos' no sentido de Peirce, 'símbolos' da publicidade e do turismo, código gráfico-cartográfico analisado por Jacques Bertin, etc./") e a certas manifestações da ideografia para além da escritura ideográfica, na literatura, na pintura, nos mecanismos "primários" do inconsciente ("ver os trabalhos de Jacques Derrida, Júlia Kristeva, Jean-Louis Schefer, Jean-François Lyotard, etc...")⁴², a fim de que - pelo menos - o problema se ja posto em contexto pertinente.

b) *Psicanálise e Cinema*

Nas primeiras páginas de *Langage et Cinéma*, ao iniciar a discussão da semiologia do filme, C. Metz tinha plena consciência de que lidava com um fenômeno multi-dimensional. Em particular, destacava a psicolo

42. Id., ib., p. 214.

gia da função imagética: ... "o filme entre o real e o imaginário, entre o sonho e o espetáculo, entre o sonho noturno e o devaneio"⁴³. Assim, a abordagem psicanalítica do cinema, que ele empreenderá a partir de 1975, não pode ser considerada uma novidade ou, muito menos, uma agressão à coerência de seu empreendimento teórico. Além das razões objetivas apontadas, há nessa atitude uma motivação também pessoal, confessada pelo autor. Ele observa, com razão aliás, que uma determinada direção de pesquisa pode se esgotar provisoriamente para um indivíduo, sem por isso perder seu interesse científico e coletivo. E conta que seu primeiro contato com a psicanálise foi feito através de uma cura: só mais tarde é que lhe ocorreu relacionar cinema e psicanálise, da mesma forma que custara a unir cinema e linguística nas suas primeiras reflexões teóricas.

O significante imaginário, título do artigo que introduz essa nova perspectiva de análise, foi publicado pela primeira vez em número monográfico da revista *Communications* dedicado ao tema *Psicanálise e Cinema*⁴⁴.

43. Id., ib., p. 9.

44. *Communications*, nº 23, Éd. Seuil, 1975. *Le signifiant imaginaire*, p. 3-55; *Le film de fiction et son spectateur*, p. 108-135. Os dois textos foram republicados no livro *Le signifiant imaginaire*, Union générale d'Éditions, coleção 10-18, 1977, juntamente com os ensaios "Histoire/Discours", 1975 e "Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire", inédito. Por comodidade, no que se refere aos dois primeiros textos, fazemos referência ao número de *Communications*.

Considerações dessa ordem, baseadas no senso comum, conduzem C. Metz à colocação de questão mais rigorosa: *Qual a contribuição que a psicanálise freudiana pode oferecer ao estudo do significante cinematográfico?*, cujos termos analisará com a meticulosidade que lhe é característica. Há uma discussão inicial da palavra contribuição, colocando em jogo mais uma vez o caráter multi-dimensional do cinema e a impossibilidade de reduzir sua compreensão a uma única vertente crítica. Em seguida, através de enumeração bibliográfica e temática, define a perspectiva psicanalítica que adota: a de Freud e da tradição freudiana. A descrição que C. Metz empreende do terceiro termo da definição insere-se melhor no nosso objetivo de destacar os caminhos trilhados pelo autor. A conclusão a que pretende chegar é a de que o *estudo do significante do cinema* deve conduzir ao nível da "especificidade cinematográfica". É o que não acontece com muitos tipos de análise, como as dos roteiros a posteriori ⁴⁷, que podem ser psicanalíticas mas não são cinematográficas: elas não "psicanalisam" o cinema, mas simplesmente uma "estória" contada por ele. Essa especificidade será encontrada, sem dúvida, na análise de obras individuais. Mas aí o objeto próprio e único é a estrutura do filme e não o conhecimento psicanalítico do significante de cinema. A idéia é bastante cara a C. Metz:

47. "Roteiro a posteriori" é a reconstituição do roteiro do filme a partir do seu exame na moviola, trabalho que desenvolvemos na segunda parte desta dissertação sobre o filme TENDA DOS MILAGRES (1977), de Nelson Pereira dos Santos.

"A obra de uma arte rouba-nos essa arte ao mesmo tempo em que no-la apresenta, pois é ao mesmo tempo menos e mais do que ela. Cada filme nos mostra o cinema, mas representa também a sua morte"⁴⁸. Apesar de contraditório e ambíguo, o confronto com o texto fílmico deixa lugar para a reflexão psicanalítica sobre o cinema em geral, ou seja, sobre o significante enquanto tal, apesar da ocorrência inevitável de coincidências e de imbricações. Temos aqui mais uma vez, embora sob outro ângulo, a distinção metodológica entre os estudos de texto e os estudos de código que já se colocara na perspectiva da semiologia.

Nesse ponto do artigo, C. Metz tem plena consciência de que a sua *questão sonho* (que ele próprio entende como "imaginário científico tendendo à simbolização"⁴⁹) está apenas esboçada, tendo ele somente definidos os limites de um *vazio* que resta preencher. A tarefa prosseguirá com a colocação de nova questão, a saber: *Entre os traços específicos do significante cinematográfico, que distinguem o cinema da literatura, da pintura, etc..., quais os que, por sua natureza, referem-se mais diretamente a esse tipo de saber que somente a psicanálise nos oferece?* O primeiro traço que estabelece a ponte desejada é a percepção. Com efeito, o significante cinematográfico oferece-se ao espectador como um fato perceptivo, nas dimensões visual e auditiva. Será também fácil conceder que ele é *mais* perceptivo do que o

48. Id., ib., p. 26.

49. Id., ib., p. 30.

significante da literatura (esta envolve apenas o registro da escritura, mais restrito), da pintura ou da fotografia (falta aqui a percepção auditiva e a dimensão de tempo e movimento). Infere-se daí que o cinema mobiliza a percepção segundo um número mais significativo de aspectos, englobando nele o significante de outras artes. E, a propósito, ao observar que essa abordagem lança luz nova sobre o desgastado entendimento do cinema como "síntese de todas as artes", retoma o autor uma de suas linhas metodológicas: a referência constante à teoria clássica e à tradição pré-crítica. Mas há outras expressividades artísticas que envolvem a vista e o ouvido, a audição linguística e a audição não-linguística, o movimento, a dimensão real do tempo. É o caso do teatro e da ópera, dos quais o cinema se afasta sob um prisma diferente. Pois, na imagem fílmica, o que se observa "não é realmente o objeto, mas sua sombra, seu fantasma, seu duplo, sua réplica, numa nova espécie de espelho"⁵⁰.

C. Metz apoiará sua pesquisa em extensas descrições de noções fundamentais do pensamento freudiano. No que diz respeito ao espelho primordial, por exemplo, dirá que existe uma diferença básica com relação ao cinema: a imagem projetada na tela jamais reflete o corpo do espectador, inicialmente comparado à dupla mãe/filho diante do espelho. Mas essa "limitação", apressa-se em acrescentar, é compensada pela sé-

50. Id., ib., p. 32.

Nas breves notas editoriais que o precedem, encontramos sugestiva declaração de intenções. Porque os autores dos artigos desejam conhecer melhor essa máquina múltipla, vasta e aperfeiçoada, cujo produto tem o dom de agradar a todos (o chamado cinema clássico, em oposição ao cinema da desconstrução e do distanciamento), os filmes a serem discutidos são todos narrativos, e quase todos americanos. Essa noção de *prazer*, que implica o gosto pelo cinema e a curtição dos filmes, será a mola mestra que impulsionará o deslocamento da *atenção pelo enunciado* para o *cuidado da enunciação*. Nessa linha de abordagem, a perspectiva pessoal de C. Metz será a da "ficção cinematográfica como instância semi-onírica" e a "relação espectador-*tela* como identificação especular"⁴⁵.

Outra idéia básica é a de que o *prazer fílmico*, ou a relação de *bom objeto* (no sentido de Mélanie Klein), entre o espectador e o filme, constitui, numa perspectiva sócio-histórica, o objetivo da instituição cinematográfica, o qual ela procura constantemente manter ou restabelecer. E *instituição cinematográfica* não é apenas a indústria do cinema, mas também a máquina mental interiorizada pelos espectadores habitados ao cinema e que os torna aptos a consumir filmes. Nesse mesmo elenco de admiradores, embora em plano diferente, colocam-se os críticos, os teóricos e os historiadores do filme, na medida em que contribuem para "manter o cinema na redoma imaginária de um amor puro"⁴⁶.

45. Id., ib., p. 5. Esse aspecto da relação espectador/tela branca e de toda a solenidade mágica que, pelo menos em certas épocas, cercaram o espetáculo cinematográfico, foi apreendido com muita propriedade por José Carlos Avellar em recente matéria (*O velho palácio e as duas cortinas*, in JB, Caderno B, 25/02/80) sobre o Festival de Berlim. No jogo complicado de cortinas e de luzes da sala de cinema do Festival, vê um dos sinais do que ele considera como retomada dos velhos tempos: a reconquista do público a partir do mecanismo e da relação filme/espectador.

46. Id., ib., p. 10.

rie de efeitos-espelho organizados em cadeia, sobre os quais repousa a constituição do significante, no cinema: o espaço especular da sala, a presença real da fotografia, a ausência real do objeto fotografado, o jogo de identificações e de "projeções". Trata-se de "toda uma mecânica sócio-histórica sem a qual o cinema não poderia nem mesmo existir e para cuja desmontagem a psicanálise parece-me estar muito bem aparelhada"⁵¹, comentará em outro contexto. Mas a identificação especular é apenas um dos caminhos através dos quais pode o cinema se enraizar no inconsciente e nos grandes movimentos iluminados pela luz da psicanálise. O artigo explorará ainda os do voyeurismo, do exibicionismo, do fetichismo. São percursos às vezes longos e tortuosos, mas sempre reveladores de acentuada criatividade no pensamento do autor, a par - como vimos - de cuidadosa frequentação da obra freudiana. Sua postura rigorosa, já acentuada nestas páginas, coloca-o na liderança das pesquisas cinematográficas sob enfoque psicanalítico que têm sido feitas com regular intensidade desde 1975, principalmente na França.

51. *Essais Sémiotiques*, ob. cit., p. 189 e 190. A relação cinema/psicanálise estaria apoiada, para C. Metz, em duas articulações básicas: o espectador deve, ao mesmo tempo, identificar-se e não-identificar-se com a personagem do filme de ficção; e deve perceber o objeto fotografado como ausente, sua fotografia como presente e a presença dessa ausência como significante. Ver *Communications*, p. 41.

c) O estatuto e a lista

No mesmo número de *Communications* há outro artigo de C. Metz, *O filme de ficção e seu espectador*, que consiste num estudo metapsicológico tendo por base a comparação entre situação fílmica e situação onírica. É retomado o problema fundamental da impressão de realidade, só que agora, não apenas em função da percepção do real, mas também diante dos diversos tipos de percepção ficcional dentre os quais, fora do âmbito das artes de representação, os principais são o sonho e o fantasma⁵². O estilo do artigo é particularmente fluente, como se seu autor tivesse adotado um ritmo de trabalho mais espontâneo ou se entregado ao prazer de intensa vivência cinematográfica. Na linha do nosso estudo atual, entretanto, será mais adequado acompanhá-lo num de seus trabalhos recentes: o artigo *A incandescência e o código*, publicado no número 274 dos *Cahiers du Cinéma*⁵³. O tema são as operações metafóricas e metonímicas na cadeia do filme, ou seja, "o modo de intervenção das condensações e dos deslocamentos na geração (engendrement) textual do filme"⁵⁴. Uma diferença com relação à estrita abordagem psicanalítica anterior é que agora o alvo preferencial volta a ser o próprio texto do filme. Em outras palavras, é ainda a máquina-cinema que se procura atingir por meio das figuras do encadeamento visual ou sonoro, mas a "porta de entrada" passa a ser a textualidade do filme.

52. Ob. cit., p. 134.

53. *Cahiers du Cinéma*, nº 274, março de 1977, p. 5-22.

54. Id., ib., p. 7.

O artigo começa com um trabalho de clarificação nocional. A pesquisa de cinema depara com campos de conhecimento que não se articulam de maneira automática; será a própria perspectiva cinematográfica que, nesses casos, deverá fornecer a chave dessa articulação. O exemplo dado é o das noções de deslocamento, metonímia, sintagma e montagem que, nas reflexões mais avançadas sobre o filme, confluem na problemática do texto. Ora, cada uma delas possui retaguarda própria e, por vezes, bastante complexa nos respectivos campos de origem. Compete ao teórico de cinema remontar os problemas, se não quiser trabalhar com fantasmas ou com meros modismos.

Algumas considerações se impõe neste ponto. Nota-se em primeiro lugar a preocupação de C. Metz em demonstrar a compatibilidade dos enfoques linguístico e psicanalítico. Outro cuidado, que responde indiretamente aos argumentos dos críticos, consiste em enfatizar o uso pertinente da terminologia de campos tradicionais do saber sem que, por isso, haja necessariamente concessão a rebuscamentos estêreis. Em outro nível situa-se a questão da aplicabilidade da teoria assim constituída, que C. Metz discute em texto mais recente ⁵⁵. Particularmente significativo é o trecho em que ele procura justificar as linhas e o estilo da sua pesquisa:

55. *Essais Sémiotiques*, ob. cit., p. 193 e 194.

"Existe com efeito, nessa tarefa bem embaralhada e tão atraente (e atraente, talvez, porque embaralhada), e existe de um lado a retórica, antiga e clássica, com sua teoria das figuras e dos tropos, entre estas a metáfora e a metonímia. Existe a linguística estrutural pós-saussuriana que surgiu muito mais tarde (o 'império' retórico durou cerca de vinte e quatro séculos) com sua grande dicotomia do sintagma e do paradigma e com sua tendência de retomar a herança retórica segundo partilha similar (Jakobson). Existe a psicanálise, que introduziu as idéias de deslocamento e de condensação (Freud) e as 'projetou', na sua orientação lacaniana sobre a dupla metonímia/metáfora. Assim, eu vou ser conduzido por um caminho no qual as etapas cinematográficas serão entremeadas por outros percursos, que terão o jeito de virar as costas para o filme: condição necessária para encontrá-lo melhor" 56.

O itinerário do artigo em questão inclui uma passagem pelas figuras "primárias" e "secundárias", comentários sobre as figuras "usadas" e sobre as figuras nascentes, até chegar ao núcleo da discussão do que C. Metz denomina de "ilusão metalinguística". Com os termos *metáfora* e *metonímia*, observa precavidamente, pretende-se designar trajetos associativos específicos nas suas diferenças mútuas, sem especificações da ordem do original/banal, lógico/ilógico, primário/secundário, e assim por diante. As noções de metáfora/metonímia, em cujo plano coloca provisoriamente as de paradigma/sintagma, estão sujeitas a graus muito diversos de secundarização, "que vão desde a 'so

56. *Cahiers du Cinéma*, ob. cit., p. 8.

lidificação' mais ou menos *códica* até à emergência pro
priamente *textual*"⁵⁷. Também no cinema, como no caso
da constituição das "figuras" tradicionais, os sintag-
mas e os paradigmas têm o seu momento "mais ou menos
primário" de emergência, que C. Metz com feliz propri-
idade chama de "incandescência", antes de se cristali-
zarem no limbo das "configurações largamente convenci-
onais" de tal código ou sub-código cinematográfico⁵⁸.
O exemplo dado é o da montagem alternada, hoje um dos
significantes habituais da simultaneidade fílmica e um
dos sintagmas cinematográficos mais usados. Mas, na é
poca de Griffith e da constituição da linguagem ciné-
matográfica, ela teria provocado sensível desassossego
nos espectadores que se deparavam com uma espécie de
fantasma de ubiquidade entre duas séries de imagens.

C. Metz percorrerá mais uma vez longos cami-
nhos para, no caso presente, mostrar que a tradição
gramatical e retórica reduz a uma única *versão simplifi-*
cadora (quer dizer, ao nível de associação mais simples,
mais genérico e imediato, mais *consciente*, numa palavra)
o processo gerador de determinada figura. Um exemplo,
longamente elaborado, é o da relação entre o vinho Bor-
deaux e a região francesa que deu origem a essa deno-
minação; na qual o *elo* metonímico é, sem discussão, a
contiguidade geográfica, numa explicação racional e
óbvia do fenômeno, mas provavelmente não exaustiva. Na
linguística moderna, ao contrário, uma formação lexi-

57. Id., ib., p. 16, nota nº 9.

58. Id., ib., p. 19.

cal ou uma locução impõem-se pela sua expressividade mais do que pela sua lógica e, com isso, já nos faz adentrar o campo do inconsciente. Essa é uma das principais ligações que Metz pretende fazer, não se importando se, para atingir seu objetivo, deva percorrer os *áridos* caminhos da retórica, da linguística e da psicanálise, aparentemente esquecido da realidade viva do cinema. Sua ressalva procura justificar essas longas digressões pelos caminhos da reflexão pura, como é o caso da discussão dos conceitos de metáfora / metonímia, conforme a acepção de Lacan. Para este, segundo a interpretação de C. Metz, metáfora (que tem seu princípio na condensação) e metonímia (cujo protótipo é o deslocamento) referem-se ao "Simbólico", situando-se ao largo da dicotomia freudiana de *processus* primário/secundário na medida em que, indiferentemente, marcam instâncias secundárias, como a língua e o discurso, e instâncias muito mais primárias, como o sonho. Comenta ainda que Lacan usa os dois termos na acepção "ampliada e fortemente bipolarizada que lhes deu Jakobson, e que deve muito a seu paralelismo com a oposição do paradigma e do sintagma, própria da linguística estrutural".⁵⁹ Ao contrário do que acontecia na multiplicidade classificatória da tradição retórica, metáfora e metonímia passam a ser super-figuras, como se fossem duas grandes categorias que congregassem, de um lado, as figuras de similaridade e, de outro, as de continuidade. Em ligeira aplicação ao campo do saber cinematográfico, discute C. Metz o caso da localização (*emplacement*) de uma figura tradi-

59. Id., *ib.*, p. 19.

cional como o Primeiro Plano em algum "quadro classificatório" obtido a partir dessas duas entradas: Metáfora e Metonímia. Mas, antes de chegar a qualquer proposta atributiva sobre o Primeiro Plano, observa ser indispensável o exame de, pelo menos, seis pressupostos teóricos.⁶⁰ Ainda aqui, mais uma vez, projetando para o futuro ou para outros estudiosos a tarefa das especificações, C. Metz relega as recensões e as listas para um plano secundário e se inclina, decididamente, em termos de opção pessoal, para o momento do estatuto.

60. Esses pressupostos, que consistem em problemas de estatuto, seriam os seguintes, em síntese: 1. Por que se preferiu usar "metáfora" e "metonímia" no sentido linguístico (bipolar) e não no seu sentido retórico, pluridimensional? - 2. Pressuposta a evidente relação do Primeiro Plano com a sinédoque, pergunta-se se a metonímia assumirá essa figura ou a deixará fora de seu campo - 3. A metáfora e a metonímia devem ser considerados princípios exclusivos, que o Primeiro Plano não poderá combinar? - 4. É certo que o Primeiro Plano, examinado pelo prisma exclusivo do cinema, constitui uma entidade indivisível ou, ao contrário, para ser realizado num filme, estaria exigindo diversas operações subjacentes distintas, das quais umas seriam metafóricas e outras metonímicas? - 5. Até que ponto a própria definição da metáfora e da metonímia, definição retórica ou linguística, não seria indissociável da linguagem verbal e da entidade específica que é a palavra? - 6. No plano psicanalítico, por meio da condensação, não estariam esses dois itinerários, ainda que distintos, imbricados um no outro? Id. ib., p.21.

CAPÍTULO SEGUNDO - Paradigmática e sintagmática: caminhos para a análise fílmica.

§ 19: A crítica à abordagem semiológica do cinema.

Interrogado sobre os excessos decorrentes da *inflação semiológica* que dominou a teoria do cinema nos anos 60 e 70, Christian Metz insiste em distinguir entre a preocupação pelas classificações definitivas, responsável pelo retalhamento artificial dos filmes em sintagmas das mais diversas dimensões e num sem número de estêreis unidades de articulação, e a contribuição efetiva de um enfoque mais rigoroso que se propunha tomar o lugar da crítica corrente, impressionista e "jornalística". Reconhece a existência de maus estudos semiológicos de cinema, ao lado da superficialidade dos modismos adotados à medida que aparecem, como no caso do abandono apressado e inconsequente do instrumental linguístico em favor da *semanálise* e a troca desta pelos métodos da *esquizo-análise*. Declara-se, ao contrário, a favor dos aprofundamentos minuciosos de cada enfoque, salientando inclusive a necessidade do retorno a posições aparentemente abandonadas para discutí-las e reformulá-las à luz de novas aquisições. Assim, condena o dogmatismo do avanço retilíneo, coerente apenas na aparência, e defende uma evolução em zigue-zague. Nesse contexto, a semiologia do cinema, seja ela pauta da pela linguística clássica ou decorra de uma aplicação do instrumento psicanalítico e freudiano, é apenas um dos caminhos possíveis para a análise da realidade multi-dimensional do cinema. O importante é que os enfoques genéricos e por demais abrangentes cedam lugar

não apenas à delimitação estrita dos campos da pesquisa, mas também à atitude de envolvimento pessoal do pesquisador. Essa última idéia, apenas mencionada no capítulo anterior, é muito cara a C. Metz. Ele defende o pressuposto - óbvio, mas por isso mesmo frequentemente ignorado - de que se deve amar o objeto com o qual se trabalha. O amor pelo cinema justificaria a opção pessoal e exclusiva pelo filme de ficção e explicaria sua tendência à teoria pura, com raras incursões na área da prática analítica¹. C. Metz teve despertado seu interesse ou sua paixão pelo cinema no decorrer dos anos 40, época de ouro da decupagem clássica. Quando, muito mais tarde, abraçou o campo da teoria do cinema a partir do instrumental da ciência linguística, sentiu dificuldade em conciliar a especulação pura e a prática não espontânea da análise textual. O problema, consciente e declarado em C. Metz, parece existir veladamente no trabalho de muitos estudiosos do cinema. Os bons teóricos fugiriam de um compromisso com a prática; os que se dedicam à análise, ou se transformam em maus semiólogos, ou pouco se aproveitam dos princípios e conquistas dessa linha de pesquisa.

A questão já preocupava os editores da revista *Bianco e Nero*² que, em número especial de 1972,

1. *Essais Sémiotiques*, ob. cit., p. 174 e seg.
2. *Bianco e Nero*, Roma, março/abril de 1972, coletâneas de depoimentos e artigos sob o tema "Strutturalismo e critica del film", a cura di Giorgio Tinazzi, p. 2-104.

buscavam o depoimento de filósofos, críticos, teóricos e historiadores sobre a contribuição da semiologia ao desenvolvimento de uma teoria geral do cinema e ao estímulo da crítica cinematográfica. Algumas respostas são particularmente esclarecedoras.

Guido Aristarco ³ julga que as propostas "estruturais" não substituem, nem poderiam fazê-lo, a metodologia marxista (que ele adota). Comentando algumas posições de C. Metz e de Pier Paolo Pasolini, que aproxima das idéias do formalismo russo na década de 20, observa que esse nível de discussão só adquire sentido se for suplementado pela análise sociológica da arte. E cita Lukács, um dos maiores inspiradores da reflexão italiana sobre cinema, a propósito da necessidade de se aprender a ler um filme. O cinema possui uma certa linguagem que deve ser conhecida. Mas isso não significa que deve haver necessariamente uma apropriação de vocábulos ou a elaboração de hipóteses científicas. Ao contrário do que propõe o estruturalismo, o que se exige para a apreensão do fílmico seria uma depuração da receptividade, uma abertura do gosto à peculiaridade da obra.

Gillo Dorfles ⁴ prefere salientar os progressos da semiologia do cinema sobre a estética idealista tradicional, considerando que agora passa o

3. Ob. cit., p. 7-11.

4. Ob. cit., p. 11-12.

filme a ser submetido a análises objetivas através das funções expressiva, fática, semântica, metalinguística, e assim por diante. Acha importante frisar, no entanto, que a semiologia ainda não contribuiu eficazmente para o surgimento de novas estéticas ou de uma teoria geral do cinema. Para ele, o instrumental *estruturalístico-semiológico* desempenha papel paralelo e complementar às informações históricas e técnicas que são indispensáveis ao analista, mas que não o habilitam infalivelmente ao bom exercício da sua tarefa. Também para G. Dorfles os juízos axiológicos acabam tendo sua raiz no gosto pessoal, talvez inquestionável, do crítico.

Mikel Dufrenne considera que o enfoque estruturalista orienta as pesquisas mais novas e fecundas no campo do cinema. Também para ele o termo não designa um campo de pesquisa, mas apenas um método: a busca de organização ou de estrutura que assegure a "sistematicidade do sistema"⁵. Assim, considera indispensável a distinção entre estrutural, que se refere a método, e semiológico, que qualifica um objeto. A partir dessa colocação inicial, M. Dufrenne, que faz questão de declarar sua condição de leigo na área da teoria do cinema, discute questões básicas como as da relação entre semiologia e linguística, entre linguística e outros sistemas significantes, entre filme e cinema, valendo-se das posições de C. Metz, Gianfranco Bettetini e Emilio Garroni, para chegar às seguintes conclusões: existem códigos propriamente cinematográficos; a delimitação da especificidade cinematográ

5. Ob. cit., p. 12-15.

fica não contradiz a noção de que o cinema é um conjunto semiológico ao qual alguns conceitos e processos do estruturalismo linguístico podem ser aplicados; neste caso, a norma é que se proceda com sensibilidade e se respeite aquilo que é característico do cinema, guardadas as devidas distâncias da linguística. Quanto ao filme como texto singular, é cômputo da semiologia proporcionar uma segunda leitura ou, mais exatamente, uma metaleitura, capaz de desvelar e de recompor os múltiplos fios desse tecido que é a estrutura fílmica. A partir dessas premissas levantadas no âmbito da teoria moderna do cinema, duas questões são colocadas por M. Dufrenne:

- a) É preciso saber se o discurso da ciência é a última palavra ou, ao contrário, se não é indispensável a dimensão do prazer e a percepção da expressividade que não é inteligibilidade; ele mesmo responde que o retorno ao prazer supõe a passagem através da ciência, pois o prazer implica a percepção do "sentido da obra" -
- b) Restaria ainda saber se é possível alcançar esse "sentido" por intermédio da busca da inteligibilidade estrutural -

A resposta a esta segunda questão é a de que o conhecimento do "sentido" pode ser contestado, uma vez que a obra de arte é aberta, quer dizer, polissêmica. Por isso mesmo, o estruturalismo não se deve restringir à mera legibilidade do texto, reduzindo todo o sentido à significação, mas abrir-se à interpretação: "ver como o sentido - um sentido irreduzível à mensagem literal, um sentido 'simbólico' ao qual chega hoje um es-

truturalista como Todorov - vem a fazer parte do jogo da estrutura, no uso dos códigos: então a análise é reveladora"⁶. Mas o que a análise revela é aquilo que o analista talvez já tenha intuído, se ele se mostrou sensível à expressividade da imagem ou da sequência. A análise semiológica teria a função, insubstituível sob esse prisma, de tornar clara a primeira leitura, aquela que pertence ao crítico (não ao analista) e que consiste em decifrar o sentido e pronunciar um juízo sobre a obra de arte.

Para Emílio Garroni⁷ a estética do filme coloca-se na encruzilhada de uma multiplicidade de problemas e de enfoques disciplinares diversos. A tradicional noção de prazer, ainda que enriquecida pela instrumentação moderna da psicanálise, não é suficiente para responder exhaustivamente à mais genérica das questões estéticas. Porque o prazer estético não deve ser apenas considerado do ponto de vista psicológico individual, mas também sob o prisma da cultura inter-individual, isto é, "dos esquemas, das normas e dos códigos que pertencem a essa cultura inter-individual"⁸, posição que induz uma abordagem do tipo sociológico-histórico e que adota necessariamente o perfil das estruturas semióticas (leia-se: códigos) mediante as quais uma sociedade se exprime. Para E. Garroni é indispensável que se considere a heteroge-

6. Id., ib., p. 14.

7. Ob. cit., p. 15-19.

8. Id., ib., p. 16.

neidade da estética e, sobretudo, que se defina adequadamente matéria e objeto, de tal forma que a matéria seja considerada de um único e explícito ponto de vista, quer dizer, "não mais como matéria, mas como objeto, não mais segundo um método material e intuitivo, mas segundo um método formal e analítico"⁹. A estética tradicional, observa, trabalha muitas vezes com dados materiais, como se estivesse diante de um objeto já constituído e suscetível de um estudo disciplinar homogêneo. Essa seria a explicação, no que diz respeito aos filmes e à chamada civilização da imagem, da excessiva valorização do visual e do intuitivo, como se esses elementos sobressaissem no jogo muito mais complexo da nossa atividade cultural. E. Garroni visa diretamente a posição de Mikel Dufrenne que, segundo ele, acaba dobrando-se à "magia do sensível" ou, sob prisma inverso, fechando-se à "possibilidade de analisar os fatos estéticos também na sua inevitável componente intelectual"¹⁰. Na medida em que se opõe a essa linha intuitiva na interpretação do objeto estético, prossegue, será válida a instância estruturalista que, na verdade, nada mais é do que uma instância científica constituindo o seu objeto por meio de uma teoria explícita e estudando-o nas suas relações internas:

"Realmente, sempre que um estudioso ou um crítico de cinema disse algo de sensato sobre o cinema ou descreveu um filme de um modo esclarecedor ele foi necessariamente um estruturalista, quisesse ou não.

9. Id., ib.

10. Id., ib., p. 17.

Desse ponto de vista, percebe-se claramente que a instância estruturalista é muito pouco específica" 11.

E, a não ser que se lhe acrescentem ulteriores especificações, prossegue E. Garroni, ela será também muito pouco significativa, coincidindo com a noção genérica de "instância cognoscitiva". Também para ele o estruturalismo é antes um hipótese e um método, podendo ser aplicado a fenômenos menos sistemáticos do que a língua e, sob certos aspectos, casuais e contingentes. Este é precisamente o caso do cinema: não é um fenômeno tão complexo, assistemático e inventivo que não possa ser objeto de análise estrutural.

Um desdobramento dessas questões foi proposto por *Bianco e Nero* a um segundo grupo de estudiosos, interrogando se a crítica cinematográfica apresenta atraso em relação à crítica de outras formas expressivas e colocando uma questão prática: se as tentativas já feitas de elaboração de "modelos" para uma crítica estruturalista geraram propostas aplicáveis à abordagem dos filmes.

Ao responder, Gianfranco Bettetini¹² chama a atenção para o fato de que o estruturalismo procura aplicar a metodologia característica das ciências exatas (observação do fenômeno, elaboração de leis, formalização matemática) a outros campos do conhecimento, entre os quais o cinema. Seria indiscutível, neste caso, a contribuição da pesquisa semiológica para o desenvol

11. Id. ib.

12. Ob. cit., p. 32-34

vimento de uma postura realista diante do fenômeno fílmico, posição para a qual converge o pensamento de tantos autores, como estamos vendo: o filme entendido como objeto-semiótico, composto a partir de estruturas sintáticas, narrativas, técnicas, e assim por diante. Mas, por outro lado, adverte G. Bettetini, o cinema é campo fértil para a amplificação de todas as perplexidades e contradições culturais que o método já manifestava em anteriores extensões a outros campos da cultura, a partir da linguística. Pois o cinema, baseado no princípio da "ilusão da realidade", coloca de chofre a problemática do referente, da semelhança com o objeto representado na imagem, da aparente linguagem das coisas, obrigando o pesquisador a trabalhar não apenas com as estruturas da representação do real, mas também com as estruturas implícitas na realidade reproduzida. Trata-se do confronto entre filme-objeto e momento-histórico, para cuja solução propõe G. Bettetini a análise de todo o processo produtivo da obra, quer dizer, o exame do contexto sócio-político que a determinou, como condição para uma abordagem objetiva e tendencialmente exaustiva do fenômeno fílmico. Considera fundamental o salto qualitativo das "análises orientadas na direção da procura de sistemas de significação imanentes ao filme-objeto-semiótico" para as análises "relativas à determinação de sistemas produtivos condicionadores da sua composição", mesmo que a postura científica deriva da pouco tenha a ver com a "genuína impostação de teoria estruturalista"¹³. Essa posição que, em muitos dos seus aspectos mais gerais, coincide com as linhas dominantes da moderna teoria italiana do cinema, propõe o estruturalismo como método rigoroso em oposição à tradição impressionista, mas sujeito a adaptações e a acrêscimos motivados pela própria complexidade do fenô-

13. Id., ib., p. 33.

meno analisado, seja a linguagem cinematográfica, sejam os filmes como objetos singulares. Quanto a G. Bettini, ele se reserva o direito de questionar se a metodologia estruturalista não favorecerá antes o surgimento de uma semiologia dos meios audiovisuais, mais do que uma prática da abordagem fílmica. Partindo para uma problemática mais ampla, observa que o semiólogo não julga um filme, mas analisa-o, secciona-o, procura seus sistemas de significação. Segue-se a este o trabalho do crítico, que propõe um juízo sintético da obra, fruto de um esforço pessoal e irrepetível de recreação poética. Emerge nesse ponto uma nova questão, polêmica, abrindo campo a uma linha inexplorada de pesquisa e de reflexão: Por que a crítica? Para o que serve? A quem serve?

Umberto Eco¹⁴ considera que o cinema foi alvo de aplicação muito completa e rigorosa dos métodos estruturais, colocando-o hierarquicamente logo após a literatura e, portanto, antes da arquitetura e urbanística, das artes visuais e da música no domínio da prática da teoria estrutural. Justifica sua posição observando que o discurso fílmico é criado na moviola. Nesse aparelho, em que são identificados e separados uns dos outros os momentos discretos do filme, o montador tem consciência de encontrar-se no centro de uma combinatória reversível, podendo quebrar o fluxo temporal da narrativa num sem número de "pedaços" ou de momentos sincrônicos. Ora, esses elementos podem ser considerados como caracterizadores da atenção es-

14. Ob. cit., p. 34-35.

trutural diante de qualquer discurso e, assim, ser tidos como pré-semióticos. A montagem cinematográfica já carregava consigo, por assim dizer, uma "atenção estrutural", antes mesmo que o filme fosse submetido a estudos caracteristicamente estruturalistas, revelando-se um terreno particularmente fértil a esse tipo de abordagem. No que diz respeito à relação estruturalismo / crítica de filmes, U. Eco demonstra muita precaução. O estruturalismo é "método de compreensão de fenômenos vistos como manifestações múltiplas de algumas constantes subjacentes"¹⁵, enquanto que a crítica é prática valorativa de determinadas mensagens específicas, caracterizadas por seu desvio constante da norma. O problema estaria, muito mais do que no âmbito da metodologia crítica, na determinação - ainda por fazer - das constantes semióticas que, a rigor, se expandem num campo muito mais abrangente do que o do cinema.

O exame dessas posições teóricas, em que pesem as divergências, ligeiras ou profundas, no que diz respeito aos métodos adotados e aos pressupostos filosóficos de seus autores, conquista para o nosso racio cínio algumas premissas básicas sobre a presença do método estruturalista na teoria geral do filme ou, de forma mais ampla, sobre a questão da semiologia do cinema. Mais do que tudo, garante espaço maior de liberdade para a nossa reflexão na medida em que deixa claro que, ao rigor do método, não corresponde, no que seria contrapartida incômoda, a explicitação consolidada e intocável de teorias e de terminologias. Poderia

15. Id., ib., p. 35.

mos afirmar que nosso objetivo passa a ser a leitura racional e não meramente intuitiva do texto fílmico, numa opção que não ignora a importância dos contextos psicológicos, políticos e sociológicos e que, por outro lado, se desobriga do uso ortodoxo dos esquemas e da terminologia oferecidos pelas aplicações originais da linguística estrutural. É à luz desses pressupostos e dessa crítica antecipada que passamos a considerar, com o indispensável detalhamento, as metodologias de análise ou leitura fílmica propostas por Roland Barthes e por Christian Metz¹⁶. Os motivos da escolha desses autores são de duas ordens. Em primeiro lugar, ambos constituem exemplos significativos e autorizados das pesquisas desenvolvidas até hoje no campo da semiologia do cinema. Segundo, porque o ponto de partida de cada um deles tem a ver com as unidades básicas do fenômeno cinematográfico: o fotograma e o plano ou tomada, respectivamente.

§ 2º: A análise do fotograma

O cinematógrafo dos irmãos Lumière, consolidando decênios de pesquisa na linha da captação do movimento e da reprodução fotogrâfica, tornou possível, a reprodução, por projeção, de cenas em movimento fotografadas por séries de provas instantâneas.

16. Roland Barthes: *Le troisième sens*, in Cahiers du Cinéma, nº 222, julho de 1970, p. 12-19 e Christian Metz: *A grande sintagmática do filme narrativo*, item 5 do cap. 5 (Problemas de denotação no filme de ficção), in *A significação no cinema*, ob. cit., p. 129-170.

Esses instantâneos, projetados na mesma cadência em que foram fotografados, base material da ilusão do movimento no cinema, é que se denominam *fotogramas*. Discutindo precisamente o significado do fotograma, Sylvie Pierre¹⁷ lembra que, nos primórdios do cinema, só interessavam as imagens em movimento, resultado de um processo que atraía pela novidade e que fascinava pela marca do avanço tecnológico. O fotograma foi revelado ao público quando se pensou na exploração comercial do produto: devidamente ampliado, passou a fornecer a "idéia" do espetáculo que se oferecia. A sofisticação do *star system*, no entanto, a partir da segunda década do século, provocou um novo ocultamento do fotograma na medida em que passou a utilizar fotografias tiradas durante a realização do filme, com enquadramentos bem próximos aos da câmera de filmar, visando uma publicidade mais eficiente e, sobretudo, condicionada por interesses bem determinados. Sylvie Pierre refere-se a essa "linguagem fotográfica do filme sobre si mesmo" como a uma "metalinguagem da ideologia"¹⁸: a publicidade se subordinava à idéia que os produtores queriam que o público tivesse do filme e não aos dados

17. Sylvie Pierre: *Elements pour une theorie du photogramme*, in *Cahiers du Cinéma*, nº 226-227, janeiro-fevereiro de 1971, p.75-83. O artigo aparece em castelhano in *Contribuciones al analisis semiológico del film*, introd., sel. e notas de Jorge Urrutia, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 231-255, coletânea da qual consta também o texto de Roland Barthes sup. cit., p. 203-227.

18. Id., *ib.*, p. 75.

objetivos da mensagem efetivamente veiculada. Trata-se, afinal, de uma *redução idealista*, passível de superação unicamente através do retorno ao *corpo do filme*, quer dizer, à materialidade do fotograma. Abre-se aqui, sem dúvida, no âmbito desse elemento físico unitário do cinema (o fotograma) - que se contrapõe à unidade expressiva e "dinâmica" do plano ou tomada - , uma perspectiva de contato com o texto fílmico nas suas dimensões de qualidade técnica, qualidade estética e riqueza semântica. Esse ângulo de observação, ao mesmo tempo primigênio e novo, deverá conduzir à descoberta de um *outro sentido*, revelado exclusiva e necessariamente pela análise do fotograma. Estamos diante da teoria e da proposta analítica do *terceiro sentido*, de Roland Barthes: a fotografia provoca a consciência de um objeto no passado; no cinema, o *ter estado aqui* desapareceria em benefício de um *estar aqui da coisa*; o fotograma, enquanto momento provisório de um devir ou, em outras palavras, enquanto instante congelado de um processo essencialmente temporal, assinalaria privilegiadamente a presença do fílmico. A posição é, pelo menos, original e instigante; pelos subsídios que oferece, merece ser examinada.

A análise de R. Barthes parte de fotogramas escolhidos de *IVAN, O TERRÍVEL*, de S. M. Eisenstein (1945). Numa dessas imagens, minuciosamente descrita (no centro do plano, enquadrado dos ombros para cima e em posição frontal, o jovem czar recebe uma chuva de moedas e peças de ouro, derramadas por dois cortesãos), ele distingue "três níveis de sentido":

a) um nível informativo, o da comunicação, no qual é

- dado o conhecimento do enredo desenvolvido, da cenografia, das vestimentas e das relações entre personagens;
- b) um nível *simbólico*, o da significação, que diz respeito às moedas de ouro derramadas; convivem aqui um simbolismo *referencial* (o ritual imperial do *batismo pelo ouro*), um simbolismo *diegético* (entendendo-se por *diegese* tudo aquilo que é descrito ou narrado pelo filme, teríamos nesse caso a temática do ouro e da riqueza), um simbolismo *eisensteniano* (na medida em que a situação fixada na imagem se refere a certas constantes do estilo cinematográfico de Eisenstein) e um simbolismo *histórico*, este último extrapolando os limites da análise da mensagem para introduzir uma segunda semiótica, aberta às ciências do símbolo (psicanálise, economia, *dramaturgia*);
- c) o terceiro nível será o da *significância*, que não deve ser confundido com o simples estar-ali da cena, nem com o sentido dramático do episódio; nessa leitura "emocional" da imagem, R. Barthes descobre nos rostos dos cortesãos algo que ultrapassa a psicologia, o enredo, o sentido; não sabe qual é o seu significado, não consegue mencioná-lo, mas percebe com clareza os "acidentes significativos" que compõem esse signo; trata-se de alguma coisa presente na postura das personagens, como o "nariz estúpido" de um deles, o "fino desenho das sombrancelhas do outro", a "vulgaridade afetada do seu penteado, que parece postiço" ¹⁹.

19. Roland Barthes, ob. cit., p. 12.

Se ao nível simbólico, que considera um signo completo, R.Barthes chama de sentido *óbvio*, ao terceiro sentido, o da significância, dará o nome de *obtus*o. Notemos que ele não trabalha com qualquer fotograma, mas com fotogramas tirados de um filme de S.M. Eisenstein, apoiando-se frequentemente em reflexões deste teórico-cineasta, como no texto clássico em que a arte do filme sonoro é entendida somente a partir do momento em que determinado ruído se produz num plano visual diferente do da fonte emissora e provoca as associações correspondentes, da mesma forma que a arte da cor somente começa quando não existe correspondência com a coloração natural. É dessa prática analítica, referida a fotogramas especialmente selecionados, que R. Barthes extrai os elementos caracterizadores do chamado *sentido obtuso*: a descontinuidade, a indiferença ao sentido *óbvio*, o distanciamento da realidade referente, a capacidade de estruturar de outra forma o filme sem subverter sua história:

"a presença de um terceiro sentido suplementar, obtuso - ainda que apenas em algumas imagens, mas sempre como uma assinatura imperecível, como um selo que avaliza toda a obra (e que tudo opera) -, remodela profundamente o estatuto teórico da trama: a história (a diegese) não é somente um sistema forte (sistema narrativo milenar), mas, também e contraditoriamente, um simples espaço, um campo de permanências e de permutações ..." 20.

20. Id., ib., p. 18.

A leitura do fotograma proporcionará um aprofundamento - um corte vertical - do qual surgirá o *filmico*: "aquilo que não pode ser descrito, a representação que não pode ser representada"²¹. Essa função, acentua Barthes, é própria do fotograma, não cabendo à pintura ou à fotografia, pois lhes falta o *horizonte diégético*, quer dizer, a relação com o todo que existe no filme. Mas é exatamente neste ponto que a teoria do sentido obtuso é criticada, como no caso das objeções levantadas por Giorgio Tinazzi²². Aceita este autor a tese segundo a qual o desenvolvimento do filme não se esgota no andamento diégético em sentido estrito - fato que dá margem a uma consideração explícita do fotograma - desde que essa proposta seja colocada como premissa e não, como parece pretender Barthes, como ponto de chegada. Por outro lado, na afirmação de que "o *filmico* começa somente onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada"²³ G. Tinazzi vê duas intenções contraditórias: ou se quer salientar a insuficiência da abordagem semiológica, ou se constata a presença de algo *inefável* que rejeita seu envolvimento, e neste caso temos um estruturalismo minado por uma espécie de idealismo mistificador. Da nossa parte, preferimos considerar a proposta de Barthes como particularmente elitista. Alguns fotogramas de alguns filmes podem, de

21. Id., ib.

22. Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo, critica e film*, in *Bianco e Nero*, ob. cit., p. 76-104

23. Ob. cit., p. 83.

fato, revelar aspectos que passariam despercebidos numa visão fluente do filme. O problema é que, além da mencionada tentação de subjetivismo, tal metodologia revela-se carente de poder operatório diante da maioria dos filmes produzidos pelo cinema atual. E não representaria também uma fuga das dificuldades concretas (o cansaço provocado pela duração do filme, a dificuldade na revisão de sequências ou de cenas, o problema da memorização de personagens e de figuras de estilo, o confronto contraditório entre fruição espontânea do espetáculo e esforço de leitura rigorosa) subjacentes ao trabalho de se abordar a complexidade do texto fílmico?

§ 39: O plano e a conjugação dos planos

Christian Metz propõe as linhas gerais de sua metodologia de análise fílmica no texto "A grande sintagmática do filme narrativo", de 1966. Os fundamentos dessa proposta estão esparsos em artigos anteriores ou contemporâneos, destacando-se o ensaio que constituiu o ponto de partida de sua reflexão sobre a semiologia do cinema: "Cinema: língua ou linguagem?", de 1964²⁴. Em suas grandes linhas, as idéias deste último texto foram retomadas e rearticuladas em *Langage et cinéma*, principalmente o conceito de código, como vimos no capítulo anterior. Apesar dos riscos da repetição, é útil para o estudo da grande sintagmática a abordagem, ainda que sucinta, de alguns desses conceitos que se situam no início da obra teórica de C. Metz.

24. *A significação no cinema*, ob. cit., cap. 3, p. 45-110.

O artigo de 1964 introduz de chofre o histórico confronto entre o espírito manipulador que impregnou o período da soberania da montagem cinematográfica, principalmente na União Soviética da década de 20, e a chamada *pseudophysis*, ou tendência à restituição fílmica do objeto na sua quase literalidade perceptiva, manifestada no segundo pós-guerra. A oposição entre as idéias de um S. M. Eisenstein e de um André Bazin, entre outros autores e cineastas citados, permitirá a C. Metz o encaminhamento da questão que o preocupa: o cinema foi outrora considerado erroneamente uma verdadeira língua; aos poucos, formou-se o consenso de que ele é uma linguagem; é preciso, no entanto, considerar que se trata de linguagem infinitamente diferente da linguagem verbal, pois o cinema é uma *linguagem sem língua*. Numa das premissas que sustentam essa colocação, C. Metz refere-se à narratividade do cinema, entendida como tendência original profundamente enraizada no fenômeno fílmico, anterior às tentativas de Griffith de aplicar à imagem em movimento as técnicas narrativas da literatura ficcional. Podendo escolher outras direções, o cinema optou predominantemente pela ficção romanesca, porque ela lhe estava no sangue: o filme de enredo é quase sempre objeto de uma leitura longitudinal que suprime os planos em vez de somá-los, na pressa de chegar ao final do arco narrativo. Assim, o cinema deve ser considerado uma linguagem antes de qualquer e feito especial de montagem ou, numa expressão mais contundente: "Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas estórias, é porque ele nos contou tão belas estórias que se tornou uma linguagem"²⁵.

25. Id., ib., p. 64.

Essas idéias são retomadas e aprofundadas no ensaio "O cinema moderno e a narração"²⁶. Seu objetivo é discutir colocações de críticos e de teóricos contemporâneos, segundo as quais o chamado cinema moderno teria ultrapassado o estágio da narração (da narrativa total ou predominante) para entrar, por exemplo, como queria Pier Paolo Pasolini, no domínio da poesia. Essa análise das características do cinema moderno é das mais brilhantes feitas pelo autor. Atravessando as meras aparências do que seria um cinema do improvisado, da desdramatização, do realismo fundamental e da desconstrução, sua tese é a de que o cinema moderno não só não destruiu mas, ao contrário, privilegiou e enriqueceu a narrativa fílmica.

Num plano mais geral, C. Metz pretende afirmar que, apesar de nunca ter tido uma sintaxe ou uma gramática, no sentido literal ou linguístico desses termos, o cinema sempre se submeteu a uma rede de condições indispensáveis à transmissão de qualquer informação ou, em outras palavras, a um conjunto de leis semiológicas fundamentais. O texto de 1964 já estudava o reverso da questão, ou seja, a problemática da inteligência fílmica. Um filme é sempre entendido, afirmava, e isso deriva do caráter universal do cinema com as suas imagens que reproduzem de uma certa maneira a realidade, natural ou construída. Mas, obviamente, a compreensão de um filme não constitui fato homogêneo, pois os elementos de significação da imagem, além de serem numerosos, não representam unidades discretas de fácil discriminação.

26. Id., ib., p. 173-216.

Mesmo a mais perfeita das intelecções não será capaz de abarcar todas as significações de um filme, enquanto que a mais imperfeita de todas não deixará de perceber ao menos algumas delas. C. Metz não se cansa de insistir nessa colocação: uma das primeiras características das leis que regem o duplo mecanismo da expressão e da intelecção fílmica é a de pertencerem ao campo da semiologia geral (e não à gramática ou à retórica normativa dos idiomas). É nesse sentido que o conceito restritivo de sintaxe cinematográfica dá lugar à noção ampla da sintagmática, em consonância, aliás, com uma diretriz básica da linguística clássica²⁷. Para voltarmos ao assunto, o cinema moderno, por mais livre que seja ou que pretenda ser de quaisquer instâncias coercitivas, estará sempre submetido às articulações sintagmáticas, sob pena de se tornar ininteligível; é óbvio que ele não se submete a uma estética normativa, mas nem por isso deixará de depender de um conjunto de configurações estruturais, em constante evolução no próprio meio cultural da produção de filmes. A afirmação final (e radical) de C. Metz, encontrada em outro contexto, é a de que um cineasta, tendo optado pela ficção narrativa e desejando fazer-se entender pelo menos por uma parcela de eventuais espectadores, não pode tentar construções impossíveis ou, simplesmente, desvincular-se das leis gerais que regulam o discurso fílmico.

27. C. Metz refere-se explicitamente à obra de Ferdinand de Saussure, particularmente ao *Curso de Linguística Geral*, Trad. port., Ed. Cultrix, SP, 1972, p. 24.

O ensaio prossegue com uma discussão de várias questões decorrentes dos aspectos da denotação e da conotação na imagem fílmica, introduzindo a noção de código que, como vimos, está desenvolvida em *Lingua ge et Cinēma*. Para nosso objetivo interessa acompanhar seu raciocínio sobre a relação que se pode estabelecer entre a imagem e a palavra, tomando-se esta ao nível que se convencionou chamar de primeira articulação da língua²⁸. No cinema, a unidade menor que se pode aceitar, em termos expressivos, seria o plano ou tomada. O plano, com efeito, constitui um conjunto espaço-temporal homogêneo na medida em que é produzido por uma operação única e contínua da câmera de filmar. Ele não possui elementos discretos, quer dizer, unidades mínimas às quais possa se reduzir; sua decomposição, através da análise, implicará sempre na descoberta de conjuntos não-discretos, ainda que muito "pequenos". Ora, tanto pela quantidade de elementos significantes, quanto pelo seu estatuto assertivo, o plano ultrapassa a dimensão da palavra e se aproxima analogicamente da frase ou, mais exatamente, de um conjunto de frases²⁹. Assim, e o exemplo é um caso-limite,

28. Umberto Eco in *A estrutura ausente*, Ed. Perspectiva, SP, 1971, a p. 32 e seg. expõe com clareza o conceito da dupla articulação da língua após mencionar os comentários de Lévi-Strauss sobre a noção saussuriana de estrutura. Partindo de duas premissas básicas (a estrutura é um sistema regido por uma coesão interna - a estrutura só aparece quando posta em evidência pela comparação de fenômenos diferentes entre si e pela redução desses fenômenos ao mesmo sistema de relações) deduzidas do pensamento de Lévi-Strauss, identifica a noção de estrutura com a noção de código.

29. Na nota 75, de 1968 (in *A significação no cinema*, ob.cit.), C. Metz procura matizar seu pensamento, afirmando que o cinema também tem articulações (a percepção em si, a identificação dos objetos representados na imagem, os simbolismos, o conjunto das grandes estruturas narrativas, o conjunto dos sistemas cinematográficos que analisam os elementos anteriores), mas que estas nada têm a ver com as articulações reconhecidas pela linguística propriamente dita.

a imagem de um revólver não *diz* apenas este objeto, mas afirma: "Eis um revólver", configurando uma presença atual ou pelo menos atualizada. Notemos que essa aproximação entre o plano cinematográfico e a frase da linguagem verbal representa mais um passo na direção de um conceito que C. Metz privilegia: a narratividade do filme.

Tal encaminhamento do problema nos convida a aprofundar certas colocações anteriores. Vimos que as características da imagem fílmica opõem-na à forma arbitrária, convencional e codificada do signo verbal ou, em outras palavras, que o cinema não é uma língua porque não possui as articulações próprias da língua. Mas, em confronto com o par língua/literatura, enquanto se diferencia daquela, o cinema (e não existe um "duplo" cinema) tende a aproximar-se desta última. Encontramos aqui mais uma idéia que será ampliada em *Langage et cinéma*: literatura e cinema situam-se no mesmo plano semiológico, estando por natureza *condenados* à conotação, dimensão simbólica que eleva tanto o livro quanto o filme ao nível do empreendimento artístico. O significado da conotação será sempre um determinado estilo, gênero ou símbolo (filosófico, humanitário, ideológico); seu significante, a soma do significante e do significado da denotação, quer dizer, o conjunto do material semiológico denotado. Um exemplo, dentre os poucos que C. Metz propõe, torna-se indispensável para que seu pensamento fique exposto com a necessária clareza. Imaginemos um filme policial americano da década de 40, com ação passada nas docas de Nova Iorque. Os cães desertos e escuros (= significado da denotação), filmados sob determinado tipo de iluminação

contrastante e com angulação típica (= significante da denotação), constituem o significante da conotação, cujo significado será, por exemplo, uma certa impressão de angústia ou de dureza. É importante observar que essa conclusão de que o significado da conotação só se realiza quando o seu significante se identifica ao mesmo tempo com o significante-sig-nificado da denotação, revestida por um estilo quase coloquial no texto de 1964 e apresentada com vestes muito mais formais em escritos posteriores, não é senão um modo rigoroso de expor a tese da teoria clássica do cinema segundo a qual é indispensável a vinculação entre recursos fílmicos e assunto abordado, sob pena de não se atingir o nível da orga-nici-dade estética.

C. Metz prossegue sua exposição observan-do que o estudo da conotação não é o objetivo único da abordagem semiológica do cinema. Ao contrário, esta privilegia os aspectos denotados do filme, pois a linguagem cinematográfica, antes de mais nada, é a literalidade de um enredo, diferenciando-se assim da fotografia. Ora, no núcleo da denotação fílmica a perspectiva sintagmática domina a dimensão para-digmática. Muito mais do que nesta, é na primeira, a través da decupagem e da montagem, que nos defronta-mos com a dimensão semiológica do filme. As unidades fílmicas, os planos, são todas significativas como enunciados que a montagem organiza (= põe em certa ordem) dentro da narração. Meio de informação antes de ser meio de expressão, o cinema é linguagem, pois atua através de combinações reguladas, distintas dos conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade; não

é língua, pois suas unidades mínimas nunca são discretas, como ocorre com os idiomas. Fecha-se o círculo. Pelo menos o círculo de um primeiro *estatuto* de "gramática cinematográfica" (no sentido mais amplo, mera analogia com as verdadeiras gramáticas), que C. Metz reabrirá diversas vezes para reformular conceitos, para acrescentar precisações, até mesmo para mudar os rumos de sua reflexão.

O que nos interessa salientar é que a presente discussão representa um dos raros momentos da obra do autor em que se passa da teoria à prática. No caso, à elaboração de um quadro ou modelo que deveria incluir todas as combinações discursivas que podem ser encontradas num filme: é a *grande sintagmática do filme de ficção*. C. Metz tem plena consciência de que se trata de uma tarefa aproximativa, sujeita a constantes atualizações e aperfeiçoamentos, face à dimensão diacrônica do cinema. Além disso, refere-se constantemente às tabelas e quadros analíticos desenvolvidos pela teoria clássica do cinema, cuja importância faz questão de reconhecer, apesar do caráter empírico da maioria desses trabalhos. Resumindo, poderíamos dizer que a grande sintagmática é um sistema baseado em categorias linguísticas e deduzido a partir de dados colhidos da experiência cinematográfica, entendida esta na complexidade do binômio criador/espectador.

O quadro proposto está constituído por oito tipos de segmentos narrativos autônomos, dos quais apenas o primeiro configura-se como um *plano autônomo*; os outros sete tipos são *sintagmas*, quer dizer, *segmentos autônomos integrados por mais de um segmento mínimo* ou, em outras palavras, segmentos autônomos formados por vários planos. O plano autônomo não é um sin-

tagma, mas constitui um tipo sintagmático porque se encontra no conjunto da sintagmática do filme: de fato, sua característica é a de expor sozinho, sem a conjugação da montagem, uma situação ou episódio da trama narrativa. C. Metz compara-o ao parágrafo literário que fosse formado por uma única frase, observando que são análogas as relações linguísticas entre fonema e monema e entre monema e enunciado. O plano autônomo subdivide-se no clássico *plano-sequência* e em quatro categorias de *inserções* ou *interpolações* sintagmáticas, que seria desnecessário descrever aqui.

Os sete tipos restantes são sintagmas verdadeiros. Uma primeira subdivisão abarca os sintagmas *acronológicos*, quer dizer, os que não especificam o tempo no qual se inserem os fatos mostrados no filme. De um lado, o sintagma *paralelo*, que se identifica imediatamente com a montagem paralela da teoria clássica. Temos aqui uma alternância sistemática de imagens, mas sem implicação temporal e espacial definida no plano da denotação, carregada apenas de valores simbólicos. É o caso da aproximação de grupos de imagens que expressam situações ou sentimentos opostos ou contrastantes: pobres e ricos, alegria e tristeza, por exemplo. Do outro lado, e esta é uma contribuição própria de C. Metz, coloca-se o sintagma *em feixe*.³⁰ Ao contrário do sintagma paralelo, que relaciona várias imagens de uma série com várias ima

30. O termo é proposto por Jean-Claude Bernardet para traduzir "syntagme en accolade", que literalmente significa "sintagma em chave". Ob. cit., p. 149, nota.

gens de outra e entre elas estabelece uma integração, o sintagma em feixe consiste no agrupamento direto de imagens, ainda sem relacionamento temporal, mas vinculadas a uma mesma categoria de fatos. Todas essas imagens aludem a um determinado tema, mas não o aprofundam; no seu conjunto, no entanto, expressam uma idéia. C. Metz exemplifica com a sequência inicial do filme EM QUALQUER PARTE DA EUROPA (Geza Radvanyi, 1947): uma sucessão de cenas de destruição, de bombardeios e de desespero introduz a dimensão dos horrores da guerra.

Os cinco sintagmas restantes são cronológicos: especifica-se, no plano da denotação, o relacionamento temporal entre os fatos filmados. O primeiro tipo de sintagma cronológico é o *descritivo*, caso-limite no qual a sucessão de imagens (= o significante) não corresponde a uma consecução temporal na diegese (= o significado); as imagens relacionam-se apenas em termos de simultaneidade, de coexistência espacial. O sintagma descritivo aplica-se também a ações, desde que estas não possam ser entendidas pelo espectador como submetidas a uma sucessão temporal. A rigor, diz C. Metz, um mesmo objeto pode ser *descrito* ou *narrado*, pois descrição e narração constituem simplesmente modalidades do discurso.

Em contrapartida, obviamente, os sintagmas *narrativos* são aqueles nos quais a relação temporal entre os materiais denotados, quer dizer, entre os objetos "presentes" na imagem, introduz a idéia de consecução e não apenas de simultaneidade. Podem ser *alternados* ou *lineares*. Os primeiros constituem blocos narrativos dentro dos quais há consecução temporal, en

quanto que entre esses blocos a relação é de simultaneidade: temos uma alternância de imagens expressando uma simultaneidade de fatos. Correspondem à montagem alternada, à montagem paralela ou ao sincronismo da teoria clássica.

Os sintagmas narrativos lineares, caracterizados por uma consecução única das ações contidas na imagem, podem ser *contínuos* ou *descontínuos*. Os sintagmas narrativos lineares contínuos identificam-se com a *cena*, entendida na acepção tradicional de "unidade de lugar". Trata-se de uma totalidade contínua em termos de tempo e de espaço, bastante próxima do que seria um ato teatral ou uma cena presenciada na rua, se relevarmos a ocorrência de pequenos *hiatos* gerados pelo próprio uso dos mecanismos cinematográficos e pelas condições da percepção fílmica (diversa da percepção real). A cena reconstitui a unidade concreta de uma ação que fora dividida em planos (inicialmente separados uns dos outros) por meio da operação conhecida como decupagem. Em outras palavras, na cena o significante é fragmentário, pois há necessariamente uma escala de planos, mas o significado é apreendido como unitário e contínuo.

Os sintagmas narrativos lineares caracterizados por uma consecução temporal descontínua constituem o que C. Metz chama de *sequências propriamente ditas*, especificando a noção usual de *sequência* que abrange genericamente qualquer encadeamento de planos constituindo uma unidade, quer dizer, qualquer segmento autônomo com exceção do plano autônomo. O conceito de *sequência propriamente dita* é mais res-

trito, abrangendo apenas dois casos: a *sequência em episódios* e a *sequência habitual*. A primeira é formada por pequenas cenas que se sucedem em ordem cronológica. O significado do segmento é apreendido somente pelo conjunto das cenas, na medida em que cada uma destas não representa um segmento autônomo: "cada imagem vale mais do que ela própria"³¹, mesmo no nível puramente denotativo. O exemplo é tomado de um filme clássico: o desmoronamento das relações do casal Kane, expresso na sequência dos encontros para a refeição matinal (a indiferença mútua progressiva).

O oitavo e último tipo sintagmático é a *sequência habitual*, que se baseia na narrativa de uma ação mais complexa, ainda que unitária, distinguindo-se assim do sintagma paralelo e do sintagma em feixe. Por outro lado, desenvolve-se (ou pode desenvolver-se) em múltiplos lugares, e então se distingue da cena. Exemplo típico são as sequências de fuga, que implicam a "paradoxal unidade de um lugar móvel"³², distanciando-se radicalmente dos parâmetros do *teatro filmado* primitivo e constituindo a unidade narrativa mais especificamente fílmica.

Um crítico de C. Metz, o italiano Piero Raffa, considera que a grande sintagmática simplesmente contrapõe o mito pan-narrativo ao mito anti-narrativo, num posicionamento ao mesmo tempo falaz e

31. In *A significação no cinema*, ob. cit., p. 154.

32. Id. ib., p. 155.

preconceituoso³³. Segundo ele, o erro não estaria apenas em privilegiar com exclusividade a montagem narrativa, mas em destacar a montagem com detrimento do plano. C. Metz confundiria os conteúdos empíricos, sem dúvida infinitos, com os *modos de significar* da imagem (a tomada ou plano, não necessariamente equivalente à frase literária) que, para P. Raffa, sujeitam-se à tipologização da mesma forma que os modos (sintagmáticos) de significação da montagem.

O quadro da grande sintagmática do filme narrativo é imperfeito e incompleto, sobretudo se o quisermos entender como tabela definitiva das categorias que constituem a linguagem cinematográfica. Alguns tipos não se distinguem radicalmente de outros, como seria indispensável pela sua própria definição. Na prática analítica será difícil diferenciar o plano autônomo da cena, havendo pelo menos o risco de se cair em meras sutilezas verbais. O mesmo se poderia dizer da distinção entre sintagma acronológico paralelo e sintagma cronológico (narrativo) alternado, figuras relacionadas univocamente pelo autor à montagem paralela da teoria clássica. Nada tendo em comum com a rigidez da gramática normativa de idiomas ou com o cronograma de uma empresa, por exemplo, o quadro dos oito tipos sintagmáticos tornar-se-ia tanto mais significativo quanto mais se configurasse como proposta global de metodologia de análise fílmica, sujeita a constantes reavaliações e aperfeiçoamentos:

33. Piero Raffa: *Lo específico semiótico del film*, in *Bianco e Nero*, ob. cit., p. 54-75.

"O diálogo entre o teórico do cinema e o semiólogo só pode se estabelecer num ponto situado muito além destas especificações idiomáticas ou dessas prescrições conscientemente obrigatórias. O que precisa ser entendido é que os filmes são entendidos" 34.

Essa colocação é desdobrada em *Langage et Cinéma* quando se aborda o problema da multiplicidade potencial das leituras de um texto. Para o autor essa pluralidade não existe em relação aos códigos mais ou menos numerosos que informam o filme, mas em relação aos sistemas textuais potencialmente identificáveis. Ora, estes não podem ser muito numerosos em cada filme porque, por definição, sistema textual é aquilo que unifica o filme, congregando seus elementos ou, nos casos negativos, apontando a desagregação inconciliável desses elementos. O trabalho analítico do texto fílmico consistiria, em última análise, na explicitação de sistemas capazes de abranger a totalidade dos aspectos da obra concreta e de revelar seus significados.

Mas o que nos interessa destacar neste ponto é que a leitura de um filme - essa busca do fio condutor que acompanha o texto do princípio ao fim, essa procura da rede que unifica as partes do texto no relacionamento contínuo de complementação e de substituição - constitui operação muito mais criativa do que o debate sobre metodologias e nomenclaturas de classificação, embora estas possam iluminar o caminho a ser percorrido. Acredito que seja este o entendimento de

34. In *A significação no cinema*, ob. cit., p. 168-169.

C. Metz quando admite que o trabalho analítico pode ter mais de um sentido: ou se busca a estrutura global através da consideração de todos os sistemas parciais que integram o filme, ou se procura descer a estes sistemas parciais a partir da estrutura global, tomada inicialmente nos seus traços gerais e posteriormente aprofundada e definida. Esta última opção introduz novos rumos no panorama da semiologia do cinema, conduzindo-nos à posição de Lucien Goldmann e da sua sociologia do romance ³⁵. Sabemos que a hipótese levantada por L. Goldmann (o estruturalismo genético) representa total mudança de orientação diante das demais escolas de sociologia literária e, por extensão, diante das possíveis aplicações ao universo cinematográfico:..."O caráter coletivo da criação literária provém do fato de as estruturas do universo da obra serem homólogas das estruturas mentais de certos grupos sociais ou estarem em relação inteligível com elas"³⁶. Enquanto que a sociologia dos conteúdos vê na obra um reflexo da consciência coletiva, a sociologia estruturalista veria na consciência coletiva um dos elementos constitutivos

35. Lucien Goldmann, in *Sociologia do Romance*, Ed. Paz e Terra, RJ, 1967.

36. Id., *ib.*, p. 208.

mais importantes da obra ³⁷.

A breve referência ao pensamento de L. Goldmann, no final deste capítulo, tem a função de nos situar adequadamente no âmbito da potencialidade e da complexidade do trabalho analítico, apesar de nossa opção pessoal se definir preferencialmente no sentido da leitura do texto fílmico. Como fundamento teórico adotamos o conjunto da reflexão de Christian Metz, situada no contexto crítico em que a analisamos, sem nos preocuparmos com uma fidelidade ortodoxa aos conceitos e à metodologia do autor. Dentro dessa moldura é que se localizam a proposta de análise fílmica e a discussão sobre a crítica cinematográfica brasileira que integram a segunda parte da dissertação ³⁸.

37. Sobre o "estruturalismo genético" de Goldmann ver os comentários e críticas de Umberto Eco in *A estrutura ausente*, ob.cit. p. 262 e de Cesare Segre in *Os signos e a crítica*, Coleção Debates, Ed. Perspectiva, SP, 1974, p. 27. Particularmente interessante dentro do encaminhamento que procuramos dar à abordagem da análise fílmica é o texto *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*, de Hans Robert Jauss in *A Literatura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção*, seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima, Ed. Paz e Terra, RJ, 1979, p. 63-82.

38. Na edição original de *Essais sur la signification au cinéma*, Éd. Klincksieck, Paris, 1975 (nouveau tirage) encontramos uma proposta de análise sintagmática desenvolvida por C. Metz em "Quadro dos 'segmentos autônomos' do filme ADIEU PHILLIP PINE, de Jacques Rozier", p. 151-175. Na tradução brasileira, Jean-Claude Bernardet oferece uma análise sintagmática do filme SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA, de Luiz Sérgio Person, 1965, desenvolvida a partir da metodologia de C. Metz.

SEGUNDA PARTE:

O TEXTO

CAPÍTULO TERCEIRO - Um texto fílmico: TENDA DOS MILAGRES, de Nelson Pereira dos Santos

A escolha de campo de aplicação para o corpo teórico dos capítulos anteriores incidia sobre um feixe de opções emergentes, dentre as quais sobressaíam as seguintes:

- a) um período da História do Cinema, dentro do qual fossem escolhidos filmes ou trechos de filmes significativos para os fins de uma análise demonstrativa;
- b) o conjunto da obra de um cineasta particularmente representativo como autor;
- c) um filme que, pelas suas características estilísticas e pela sua importância relativa dentro de um determinado cinema nacional, pudesse ser entendido como exemplo revelador das tendências mais presentes nesse cinema.

A última opção, obviamente, por ser menos extensa, dava margem a um trabalho em profundidade. Mas, se a escolha recaiu sobre TENDA DOS MILAGRES, não se considerou apenas o amplo espaço que o filme de Nelson Pereira dos Santos oferecia a uma análise diversificada e potencialmente rica. Duas outras premissas mais específicas estavam também sendo levadas em conta, a saber: a determinação pessoal de orientar a dissertação, ainda que parcialmente, para o exame de aspectos da realidade do Cinema Brasileiro, entendido como segmento autônomo dentro do cinema mundial e absolutamente prioritário como matéria-prima de toda re

flexão sobre cinema que se faz em nosso país; a intenção de trabalhar um texto que favorecesse a explicitação quase didática de múltiplos níveis de leitura, incluídos sobretudo os aspectos examinados no §3º do capítulo anterior:

- a consideração do plano como instância expressiva do filme, marcada por estilos individuais ou coletivos que revelam posicionamentos precisos na resolução do binômio *filme x realidade* e que exigem, em consequência, procedimentos adequados de decodificação -
- a consideração da estrutura fílmica, não apenas como efeito habitual da conjugação automática dos planos em termos de fluência narrativa, mas como lugar privilegiado de experimentação original e criativa no âmbito da expressão cinematográfica.

O filme de Nelson Pereira dos Santos, mesmo a partir da mais superficial das apreciações, parecia atender a todas essas exigências quando o elegemos como centro da nossa pesquisa. Favorecia, além do mais, a abertura de discussão sobre questões inegavelmente básicas, a saber: o envolvimento emocional do espectador do filme de ficção; o conflito entre perspectivas de autenticidade ideológica e padrões qualitativos, tradicionais e colonizadores, de acabamento técnico-expressivo; as implicações contidas na busca de uma linguagem adequada ao momento histórico do cinema brasileiro; o paradoxo de um cinema intencionalmente popular mas realizado por intelectuais, representantes da elite cultural do país, e assim por diante. Assim, na medida em que *TENDA DOS MILAGRES* estimulava a abordagem dessas

e de outras questões relevantes, justificava-se sua escolha como fundamento desta segunda parte da dissertação.

§ 1º: *As informações sobre o filme*

Houve inicialmente uma tentativa de contato pessoal com Nelson Pereira dos Santos, que se afigurava como fonte natural e primária de informações sobre TENDA DOS MILAGRES. Enquanto se aguardava um encontro em condições adequadas, prosseguia a tarefa de levantamento das entrevistas dadas pelo cineasta à imprensa entre julho de 1975 e outubro de 1977, do início das filmagens ao lançamento do filme em Brasília, Salvador, Rio e São Paulo. Verificou-se então que todas as questões julgadas necessárias à compreensão das intenções do autor já haviam sido levantadas e respondidas em situações inteiramente favoráveis, tornando-se infrutífera a busca de novas informações. Por outro lado, em janeiro de 1978, data do início de nossa pesquisa sobre TENDA DOS MILAGRES, Nelson Pereira dos Santos já iniciava a produção de novo filme, libertando-se naturalmente do campo de influência da obra anterior.

Duas reportagens de Clóvis Marques ¹, por ocasião das filmagens em Salvador, constituem um pri-

1. Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Clóvis Marques, O PINIÃO, 18/07/1975, republicada no CORREIO BRASILIENSE, em 15/06/1977, por ocasião da pré-estréia do filme no auditório do BNDE, em Brasília. A outra reportagem encontra-se na revista ÚLTIMA HORA, 19/11/1975.

meiro grupo de documentos sobre TENDA DOS MILAGRES. Há uma descrição inicial dos locais e das condições de trabalho da equipe de produção, com pormenores pitorescos como o da reconstituição da "Tenda" no casarão conhecido por Galeria Treze ou a filmagem da "platéia", na sequência do teatro de sombras, com o ator Emanuel Cavalcanti mimando o espetáculo. Indagado sobre o motivo da escolha do romance de Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos diz que encontrou aí questões que o tocavam de perto e que desejava incluir no seu novo filme: cultura popular e cultura erudita, religião do povo e religião oficial, o problema do encontro e do choque das raças. Observa ainda que respeitou a estrutura do livro e que assumiu a visão de Jorge Amado, mais do que ele profundo conhecedor do povo baiano. Menciona ainda a atitude de improvisação que caracterizou todas as etapas e níveis do trabalho, lembrando que o roteiro era praticamente elaborado no momento das filmagens. Jards Macalé, intérprete de Pedro Archânjo-jovem e autor da trilha sonora, comenta que Nelson Pereira dos Santos transformou o relatório escrito de Fausto Pena, que "constitui o arcabouço da narrativa de Jorge Amado", num filme documentário. E sobre as primeiras imagens do filme, agrupadas como se constituíssem um copião bruto: "... percebe-se que se trata de um filme sobre o povo, tal a constância de cenas mostrando o povo trabalhando, o povo dançando, cantando e criando". Menciona, enfim, sua participação viva no candomblé (festas de Oxalá, festas do Pilão) para "construir adequadamente a documentação para o filme"², referindo-se naturalmente à trilha sonora.

2. Entrevista a Clóvis Marques, revista ÚLTIMA HORA, cit.

O "press-release" distribuído pela EMBRAFILME abre com um texto de Jorge Amado: ele considera importante o romance porque "nele se discute o problema do povo brasileiro, o problema da cultura brasileira e da originalidade do brasileiro". Entende que o filme é fiel ao livro, observando que Nelson Pereira dos Santos discutiu muito com o escritor mas acabou fazendo a adaptação que queria fazer. Ainda no "press-release", em segunda à sinopse do filme que, como veremos, constituirá a fonte principal para a maioria das críticas e comentários que jornalistas especializados escreverão nos jornais do país, há um texto em que Nelson Pereira dos Santos interpreta a história de Pedro Archanjo como uma síntese do "poder do futuro", observando que, mesmo sem ter ainda força econômica e jurídica, já começou a existir uma sociedade dominante gerada pelo povo, em termos culturais e étnicos. A própria linguagem de Jorge Amado, "generosa, favorável a seus personagens", vem de encontro ao cinema que Nelson Pereira dos Santos pretende fazer, "um cinema ligado ao povo", "o povo como modelo dele mesmo". No final do texto encontramos duas afirmações pertinentes: a ação do livro foi adaptada dos anos finais da década de 60 para 1975, em função da constatada mudança de "visão política"; a época do passado (1904) situa-se no momento em que o negro deixa de ser escravo e se defronta, no universo africano do candomblé, com a sociedade configurada pelo modelo europeu, quer dizer, dominada pela raça branca.

Outras idéias e posições políticas de Nelson Pereira dos Santos serão encontradas nas diversas entrevistas que o cineasta concedeu a alguns jornalistas

tas, por ocasião do lançamento do filme. Defende, desde logo, o fator quantidade no Cinema Brasileiro em função de um mercado no qual a produção e a exibição são colonizadas. Por outro lado, para se chegar à superação de um comércio cinematográfico todo voltado para as elites, a solução seria a descoberta e a prática de um cinema que fale do povo para o povo. A idéia está exposta em longa entrevista a Miguel Pereira, na qual Nelson Pereira dos Santos condena ainda o cinema do chamado roteiro profissional, feito nos moldes americanos, com situações e personagens padronizadas ³. Para ele não há diferença essencial entre filme baseado em argumento original (RIO 40 GRAUS, COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS) e adaptação de obra literária (VIDAS SECAS, TENDA DOS MILAGRES), desde que se considere o trabalho com a câmara como o momento crítico da realização de um filme. Refere-se mesmo à descoberta experimental de um novo método de direção de atores, também ele desconolizador, no qual o ator participa criativamente da definição da sua personagem. Em TENDA DOS MILAGRES, diz, as pessoas vivem e eu documento. Os atores adotam uma atitude lúdica, tendo inclusive a liberdade de alterar o texto. É o que aconte-

3. "TENDA DOS MILAGRES: a busca de um caminho popular para o cinema brasileiro", entrevista a Miguel Pereira, O GLOBO, 12/06/1977. Sobre o problema do espaço para a exibição de filmes brasileiros no mercado interno, Jean-Claude Bernardet amplia a questão insurgindo-se contra a defesa simplista da quantidade de datas ou de filmes: "... é preciso conceber o espaço legal, não como um espaço concedido (este é apenas uma parte do espaço legal), mas como um espaço de atuação possibilitado pelas contradições existentes na classe dominante", - in *Cinema Brasileiro: Proposta para uma História*, cap. IV, "Novo Ator: o Estado", Ed. Paz e Terra, 1979, p. 52.

tece na discussão entre Fausto Pena e seus amigos sobre a montagem da peça teatral, por exemplo. Deve-se também destacar a participação do artista plástico Juarez Paraíso: ele é um verdadeiro Pedro Archanjo pelo trabalho que realiza em artes plásticas, pela sua posição na sociedade baiana; pode, assim, reviver com plena liberdade interior a odisséia do protagonista, livre dos estereótipos daquela que se convencionou chamar de interpretação profissional. No que se refere propriamente ao romance de Jorge Amado, Nelson Pereira dos Santos reconhece ter assimilado também, além da estória e do tema, a estrutura de pluralidade narrativa. Há apenas a condensação indispensável das personagens literárias, como no que diz respeito aos vários professores e intelectuais, que se resumem na pessoa da Dra Edelweiss e na sua batalha contra a ganância comercial e contra o jogo de interesses das autoridades. Na mesma oportunidade, Nelson Pereira dos Santos faz uma curiosa referência ao espetáculo de televisão, em cuja estrutura o filme teria se inspirado. Ele procurou manter no filme a sensação de algo que se constrói, que não está acabado: "...na hora em que você liga a televisão e pega alguma coisa no meio. Não é necessariamente o programa que você está querendo assistir. Você vê alguma coisa antes, alguma coisa depois"⁴

Essa visão de TENDA DOS MILAGRES como um espetáculo que se constrói diante do espectador e do qual, portanto, não se pode esperar a coerência nar-

4. "Tenda dos Milagres ou o Brasil em preto e branco", Caderno B, JORNAL DO BRASIL, 24/07/1977.

rativa transformada em padrão pelo cinema americano tradicional, confere sentido a uma outra colocação do cineasta, aparentemente em contradição com a complexidade da estrutura do filme: "Se eu fosse crítico diria que é um filme claro, direto, que trata, a borda e enfrenta uma questão humana, a da discriminação racial, com muita franqueza e humor". Ele está convencido de que TENDA é uma retomada da "conversa com o povo", iniciada no AMULETO; além da comunicabilidade deste, o filme teria a precisão de VIDAS SECAS ⁵.

No que diz respeito à fidelidade da adaptação, Nelson Pereira dos Santos apenas acentua sua posição anterior. Procurou tirar do filme "toda sofisticação e o que seria meramente folclórico. Fui filmando e conservando no filme a baianidade"⁶. É a liberdade de filmar perseguida por Nelson Pereira dos Santos: "dar vida aos personagens e não aprisioná-los aos textos"... "O que pode parecer crítica a algum personagem é uma ambiguidade que eu mesmo coloco e que dá também um resultado de humor. Sem essa ambiguidade, não tem graça nenhuma fazer cinema"⁷.

5. Entrevista a Miriam Alencar, "O Milagre de um santo de casa", Revista do Domingo, JORNAL DO BRASIL, 3/07/1977.

6. Entrevista cit., O GLOBO, 12/06/1977.

7. Entrevista a Casimiro Xavier de Mendonça, "A Tenda de Nelson, percorrendo Festivais", JORNAL DA TARDE, SP, 23/09/77.

Já vimos que Nelson Pereira dos Santos não se preocupou em modificar a estrutura narrativa do romance. O fato é que ele descobriu no livro de Jorge Amado as personagens e as situações de que precisava para fazer o filme que, de fato, desejava realizar naquele momento, como autor: "TENDA DOS MILAGRES pode ser considerado como simplesmente a transposição do livro de Jorge Amado, que para mim representa a síntese de sua obra"... "O personagem Pedro Archanjo é um só, mas representa os vários outros que existiram, pessoas de origem africana, de formação autódidata, intelectuais do povo, que se contrapunham aos grandes doutores da Faculdade de Medicina"⁸.

Resta verificar o posicionamento ideológico e político de Nelson Pereira dos Santos diante da matéria tratada. Tudo o que ele não conseguiu dizer em O AMULETO DE OGUM está agora no novo filme, com a intermediação de Jorge Amado: "Toda a questão da incorporação do elemento africano à sociedade brasileira, e como se deu essa história na Bahia". A abordagem desse tema, prossegue, exige do intelectual uma mudança de atitude: a substituição de valores distorcidos longamente assimilados desde a escola primária. Em outras palavras, mais exatamente, a superação da idéia de que a sociedade brasileira precisa tornar-se mais branca, eliminar o mais possível o sangue impuro do preto e do índio, a fim de se tornar uma "sociedade moderna, semelhante à européia"⁹. Essa descolo

8. Entrevista cit., JORNAL DO BRASIL, 03/07/1977.

9. Matéria cit., JORNAL DO BRASIL, 24/07/1977.

nização, termo usado para definir o processo, deve vir de dentro para fora, nascer da emoção diante da realidade filmada e não de uma postura sociológica distanciada. Reconhece Nelson Pereira dos Santos que a realidade do ser humano é complexa e, por isso mesmo, não pode aceitar simplificações ingênuas; nesse sentido, cada um de nós tem um pouco de Pedro Archanjo e do professor Argolo, mas ele se declara abertamente a favor do primeiro, o seu herói, o seu "mocinho", opção que se liga à defesa de um cinema popular, sobre o qual se falou.

Nelson Pereira dos Santos repetirá em outros momentos que o filme é um manifesto da cultura crioula, visando "desfazer uma educação colonizada". Quer mostrar que a religião de Pedro Archanjo só pode ser entendida como prática cotidiana, e é por isso que o professor Fraga Neto não consegue entendê-la, num primeiro momento. Essa religião, diz Nelson Pereira dos Santos, "...se faz em todas as horas do dia: é a relação com a cor, com a comida: ... a prática dessa religião é permanente"¹⁰.

10. Entrevista a Frederico Fullgraff, "Os milagres da Bahia contra a colonização", FOLHA DE SÃO PAULO, 18/07/1977. Ver ainda as seguintes matérias: "A história de Pedro Archanjo - caçador, escritor e pai de santo", de Hêlio da Silva, O GLOBO, 21/06/1977 - "Tenda dos Milagres estreia em Nova Iorque: a crítica diz não, o público aplaude", de Beatriz Schiller, JORNAL DO BRASIL, 21/09/1977. Finalmente, a matéria que cobriu o lançamento do filme na capital baiana (O ESTADO DE SÃO PAULO - suc. de Salvador - 16/10/1977) está permeada de observações críticas, que serão consideradas no capítulo seguinte.

§ 2º: *Roteiro a posteriori*

Além de apreciações em salas normais de cinema na época do lançamento, a partir das quais tornou-se possível escolher *TENDA DOS MILAGRES* como texto apropriado ao tipo de análise que nos interessava desenvolver, o filme de Nelson Pereira dos Santos foi submetido a duas longas sessões de moviola, ocorrendo entre elas intervalo aproximado de quatro meses. Cada sessão prolongou-se por três dias, somando mais de vinte horas de trabalho em mesa de montagem. Examinaram-se minuciosamente, para a frente e para trás, todos os planos que constituem o filme, tanto no que diz respeito aos conteúdos diegéticos, quanto nos aspectos mais evidentes da linguagem cinematográfica: angulação, iluminação, interpretação, cenografia, efeitos visuais e sonoros, montagem dos planos, das cenas e das sequências. Uma primeira intenção nos conduzia à descrição pormenorizada de cada plano. Verificou-se mais tarde, diante dos objetivos visados, que era suficiente destacar as sequências de *TENDA DOS MILAGRES* em função dos diversos níveis temporais por meio dos quais sua narrativa se articula. Em síntese, buscava-se a explicitação de todos os meandros da estrutura que o desenrolar do filme encobria, pelo menos parcialmente, a olhos menos atentos. O próprio exame do roteiro original, tido inicialmente como indispensável termo de comparação e adiado diante da dificuldade de se encontrar um exemplar disponível, deixou mais tarde de ser considerado necessário aos fins pretendidos. Mostrava-se mais coerente com o corpo teórico da dissertação a abordagem estrita do texto fílmico, ainda que fossem usadas eventualmente

algumas das informações contidas no parágrafo anterior.

Cabe neste ponto uma rápida observação sobre o problema geral da leitura do filme, labor que se afigura muito mais complexo do que a assimilação do texto escrito. Todo filme flui na cadência de espetáculo que a própria história do cinema determinou como tendência quase exclusiva da utilização do meio; no livro, ao contrário, temos espaço para reler as páginas, para suspender a leitura, para meditar ¹¹. A apreciação fílmica deve valer-se da memória do espectador, trabalho que exige treinamento específico sempre que se quiser explorar a riqueza da dimensão visual e não apenas as informações abstratas oferecidas pela imagem que passa. Decorre daí a presença avassaladora do enfoque superficial e opiniático sempre que o confronto diz respeito ao cinema; por outro lado, surgem resistências no espectador toda vez

11. Um caso extremo seria o do filme que esbanjasse palavras, a través de textos escritos: "O ritmo da projeção não permite que extraíamos todas as significações que rapidamente percebemos nestas palavras, nem que estabeleçamos entre os letrados as relações que vislumbramos". A observação é de Jean-Claude Bernardet em artigo sobre o filme CONGO, de Arthur Omar, in "A voz do outro", publicado na coletânea ANOS 70 - CINEMA, Ed. Europa, Rio, 1980, p. 11. No exemplo citado, quer o crítico salientar o recurso à palavra escrita, empregado pelo cineasta para significar o palavreado sociológico ou antropológico que a elite cultural usa para chegar às formas da cultura popular.

que a proposta fílmica convida a posicionamentos menos passivos do que os do envolvimento psicológico tradicional. O presente trabalho, situado evidentemente na esfera do não-habitual pelas circunstâncias de tempo e de espaço em que as teorias são discutidas e os textos examinados, não pretende se oferecer como solução e sim, ao contrário, chamar a atenção para a permanência de problemas bem específicos, tais como: a desproporção entre os níveis de profundidade de certos filmes e a superficialidade de sua apreciação, inclusive por parte dos que se consideram críticos profissionais; a indefinição do papel e das funções sociais dos cronistas ou críticos de cinema, particularmente no Brasil; nossa responsabilidade como elite cultural na manutenção do sistema de relações colonizadoras que presidem o tripé produção/distribuição/exibição no mercado cinematográfico brasileiro.

A rigor, o roteiro de TENDA DOS MILAGRES poderia se articular em torno de apenas quatro tempos: o presente narrativo, representado pela montagem do filme que o cineasta Fausto Pena realiza sobre a vida de Pedro Archanjo; o passado recente, que inclui a descoberta da figura de Archanjo na sociedade baiana dos anos 70, pelas mãos do sociólogo americano; o passado mais distante, com a reconstituição da história de Pedro Archanjo-moço, interpretado por Jards Macalé; o passado menos distante, abarcando a maturidade da personagem, já então vivida pelo ator Juarez Paraíso¹². Nossa proposta, visando salientar

12. A divisão é proposta pelo crítico Ronald F. Monteiro no artigo "O cinema de perspectiva popular", da coletânea ANOS 70 - CINEMA, ob. cit., p. 101.

os aspectos fragmentários dessa narrativa alternada, destaca mais dois níveis temporais, configurando—se o seguinte quadro:

- Nível "A"— O presente diegético: a montagem, no Rio de Janeiro, do filme realizado por Fausto Pena sobre Pedro Archanjo.
- Nível "B"— A época atual: os acontecimentos na sociedade baiana provocados pelas revelações que o sociólogo americano faz sobre a importância de Pedro Archanjo, incluindo uma frustrada montagem teatral e um filme.
- Nível "C"— O passado próximo: situações em torno da velhice de Pedro Archanjo:
- a morte no bordel (enquanto se ouve a notícia da vitória dos aliados sobre os nazistas);
 - a segunda conversa de Archanjo com o professor Fraga Neto, no bar do espanhol;
 - O mal-estar de Archanjo no desfile patriótico.
- Nível "D"— O passado remoto, subdividido em dois níveis e uma sequência de transição:
- Nível "D1" — Passado menos remoto:
- comemoração da formatura de Tadeu, seu namoro com a filha do Coronel Gomes, sua partida para trabalhar no Rio;
 - debate na Faculdade de Medicina em torno da figura do professor Fraga Neto;
 - retorno de Tadeu, recusa do Coronel Gomes ao pedido de casamento;
 - derrota do Delegado Pedrito, primeira conversa entre Archanjo e o professor, no bar do espanhol;

- casamento de Tadeu e Lu, comemoração do aniversário de Archanjo, sua prisão.

Nível "D2"- Passado mais remoto:

- reação violenta da polícia aos condomblês, início da missão política de Archanjo;
- Archanjo trava conhecimento com o professor Argolo, assume a educação de Tadeu, conhece a condessa Zabela.

Sequência de transição: situada no centro "geográfico" do filme, narra a transformação de Pedro Archanjo-moço, interpretado por Jards Macalé, em Pedro Archanjo-maduro, vivido pelo ator não profissional Jua rez Paraíso, artista plástico baiano.

Nível "E"- O passado remotíssimo: situações envolvem do Pedro Archanjo-moço a partir de sua atuação como bedel na Faculdade de Medicina e de seu romance com a finlandesa Kirsi; o intérprete é Jards Macalé.

Foram adotadas no roteiro, para facilitar a leitura, as seguintes abreviações: PA = Pedro Archanjo; FP = Fausto Pena; AM = Ana Mercedes; FN = Fraga Neto.

Roteiro a posteriori de TENDA DOS MILAGRES

1. Créditos do filme. Letras brancas sobem no quadro, sobrepondo-se a fotos fixas, antigas, da cidade de Salvador, coloridas a mão. Vêm-se grupos de pessoas brancas, posando para o fotógrafo, em contras

te com baianas e negros que se sobrepõem à imagem (fotomontagem). Sobre praça típica de Salvador aparece foto de Manoel Querino, figura que inspirou a Jorge Amado a personagem de Pedro Archanjo. Música-tema de Gilberto Gil: "Babá Alapalá", cantada pelo autor.

Nível "A"

2. Pormenor de moviola. Mão de montador faz marca no copião que está sendo projetado. O quadro se abre e mostra o cineasta FP ao lado de Dadá. Na pequena tela da moviola sucedem-se as imagens dos dois atores que interpretam PA: Jards Macalé e Juarez Paísa. "Este filme, diz FP, pesquisa a vida de PA, um baiano do passado que a polícia da época classificava como pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade era um dos maiores cientistas sociais do mundo, do mundo não, do Brasil, né Dadá?" E, levantando-se: "Mas se foi do Brasil tem que de ser do mundo!" Na parede da sala vê-se um cartaz da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). FP comenta que é formado em sociologia, psicologia e antropologia, lamentando a falta de recursos financeiros para prosseguir suas pesquisas. Na sala do lado, diante de um cartaz do filme AMADAS E VIOLENTADAS, AM fala ao telefone. Olhando para a tela da moviola, Dadá observa que "para mim, quem tem pinta de cientista é esse cara aí".

Nível "B"

3. Em salão de hotel, o Dr. Linvingston é o centro de recepção fina e concorrida. AM cumprimenta-o, beija-lhe a mão, é alvo de comentários azedos de outras mulheres. Tem início a entrevista coletiva à imprensa. Sentada sobre o braço da poltrona, AM traduz as perguntas para o Dr. Linvingston, que fala em inglês (a cópia é legendada). O americano diz que as medidas de integração social adotadas pelo governo dos Estados Unidos não constituem ainda solução para o problema racial. Logo muda de assunto, afirma que veio conhecer a terra do grande sociólogo baiano, PA, o homem que mais influenciou sua vida de pesquisador. Ninguém reaje, ninguém conhece PA. Linvingston acha incrível que PA seja um desconhecido, fala de sua idéia: a mistura das raças, segundo PA, é o único caminho para se chegar à verdadeira democracia. A melhor prova da teoria, conclui, é a mulata AM.

4. Estúdio de TV: locutora, sonolenta e meio aparvalhada, lê noticiário: "Fica no ar a pergunta do professor americano: quem foi PA?"

5. Locutor popular de rádio, cercado de pessoas, falando ao microfone: "PA foi o rei dos intelectuais do brega da Bahia". Prossegue voz do repórter, em off, sobre imagens de ruas e praças da cidade; ouve-se também música popular. Baiana vestida de branco, junto a seu tabuleiro, ouve as notícias em radinho de pilha. Pergunta Ligeireza, um crioulo forte: "Tã todo mundo falando do velho Archanjo. Que que tão querendo?"

6. Redação do "Jornal da Cidade" ("JC"). Ligeireza aproxima-se da mesa de FP e diz que presenciou a morte de PA. FP diz que está muito ocupado e não se interessa pelo assunto. Do outro lado da sala, redator exige de repórter um bom texto sobre PA, à altura da matéria escrita por AM em jornal concorrente. O diretor do "JC", Dr. Zezinho, chama o redator a seu gabinete (atrás da poltrona solene, um retrato de Assis Chateaubriand). Solicitado também a comparecer, FP - encarregado do suplemento literário - recebe ordem de pesquisar a vida de PA, sob pena de não ver publicadas nem suas poesias nem as de seus amigos (... "nem Camões", diz Zezinho).

- Redator volta à sua sala gritando para que todos trabalhem. FP leva Ligeireza ao terraço para uma conversa sobre PA. O homem começa a falar sobre os últimos tempos de PA.

Nível "C"

7. Já velho, no início da década de 40, PA (Juarez Paraiso) entra em salão vazio de bordel, amparado pelo afilhado Damião e por várias mulheres. Toma nas mãos livro finlandês de poesias, lembra do filho que mora na Europa, um poeta e, talvez, um soldado. As pessoas se juntam em torno de aparelho de rádio, o "Repórter Esso" noticia vitórias dos brasileiros e do exército aliado sobre os alemães. As mulheres gritam vivas ao Brasil, PA completa fala do afilhado: "Tem razão, camarada, é isso mesmo, ninguém pode acabar com a gente, nunca. Nunca, meu bom". PA bebe um gole, sente-se mal enquanto as pessoas dançam. Uma das mulheres percebe que ele morreu, chora e grita. No cemitério, o cortejo fúnebre. Mulheres dançam, homens carregam o caixão, todos de branco, entoando cantos afro-brasileiros.

Nível "B"

8. Platéia universitária aplaude com entusiasmo. Entre os presentes estão FP e AM. A Dra Edelweiss, sorridente, faz a apresentação do sociólogo, Prêmio Nobel, pesquisador do "nosso querido e muito familiar Pedro Archanjo". O Dr. Linvingston explica, em inglês, que as idéias de PA sobre a formação de uma sociedade democrática são baseadas na mistura racial. Sobre essas imagens entra voz de locutora de TV, descrevendo a sessão. Termina a palestra, a platéia inteira se levanta e aplaude.

9. Locutora, em estúdio de TV, dá a notícia de que o professor americano visita, naquele momento, o can domblé de Mirinha do Portão.

10. Linvingston, AM e FP entram no terreiro, sentam-se.

Descrição das danças e das cerimônias. AM entra em transe, os dois homens a amparam.

Os três chegam de carro ao Hotel. No saguão, AM comunica a FP que o americano pretende financiar a pesquisa sobre PA. FP recebe de Linvingston um maço de notas, despede-se de AM, olha sem graça para o casal que se dirige para o elevador, caminha devagar na direção do carro.

FP entra num bar, ostenta sua nova situação financeira, pede um Chivas. Senta-se à mesa de professor que está acompanhado por uma mulher e um pederasta. Há um diálogo áspero, o professor define PA como "um reles bedel de Faculdade, um operário, simplesmente um operário". FP irrita-se quando o professor faz insinuações sobre AM, segura-o pelas abas do paletó e retira-se, seguido pelo pederasta, que lhe pede carona. Noite.

Nível "E"

11. Dia. PA jovem (Jards Macalé) atravessa a portaria da Faculdade de Medicina. No pátio é apresentado a frei Timóteo que o reconhece como Ojuobá e lhe solicita ajuda nas pesquisas que faz sobre religiões afro-brasileiras. Em sala de Faculdade, o professor Argolo ministra aula sobre cultos populares, lamentando o pequeno número de pessoas esclarecidas, mesmo entre os brancos. O fundo musical é de música de ópera, a Aída, de Verdi. Através de campos e contra-campos, a câmera estabelece uma relação entre a aula do professor e a conversa de PA no pátio. A aula termina com um solene "podem retirar-se". Os estudantes saem e cumprimentam PA: um deles mostra brochura racista escrita pelo professor Argolo. Alguém se refere com desprezo à sua condição de mulato; PA responde que todos os baianos têm sangue negro. Um dos rapazes não aceita a observação de que sua bisavô teria sido uma negra e tenta agredir PA. O incidente é contornado, PA recebe de um dos estudantes o texto do professor Argolo. Música operística introduz a sequência seguinte.

Nível "B"

12. Na redação do "JC", o Dr. Zezinho diz a FP que não quer pesquisas teóricas, mas dados concretos sobre PA. FP exhibe a certidão de nascimento de PA. Dr. Zezinho paga por ela, faz projeto mirabolante: vai comemorar o centenário do nascimento de PA. Música operística em crescendo.

13. À beira de piscina, nos Estados Unidos, o Dr. Linvingston dita carta para ser enviada ao diretor do "JC": recusa convite para retornar à Bahia, alegando compromissos internacionais.

13.a. Prossegue a cena do Hotel (sequência 10): o sociólogo beija AM no elevador, diz (em off) que tem "gratas memórias da Bahia". Sobre a cama, despindo-se: "Quero ver se você é bom mesmo ou é só fachada", diz AM, enlaçando o homem com seu colar. Ele tira a camisa.

14. Dr. Zezinho conclui reunião com autoridades, propõe a Dra. Edelweiss como secretária da comissão do centenário de PA. Ela sorri, é aplaudida. Entram repórteres. Os membros da comissão fazem saudação volta dos para a câmera, sem saírem de seus lugares. Dr. Zezinho os apresenta, voz de locutor se sobrepõe à dele, prossequindo a narração: entre os presente, "Gastão Simas, o homem de propaganda do ano" e um cronista social, vestido caricaturalmente. A Dra. Edelweiss dá entrevista, informando que o ponto alto das comemorações será um "seminário sobre a democracia racial brasileira".

15. FP entra no bar descrito na sequência 10, carregando um caderno de anotações e pedindo um Chivas. AM dirige-se a ele, dizendo que merece pelo menos a metade do dinheiro recebido por FP. Passa a contar o encontro que teve com o sociólogo americano.

15.a. Mesma situação (quarto e cama) narrada em 13.a. O americano tira a camisa, passa a fotografar AM na cama. AM, em off: não foi divertido "passar a noite com o gringo falando de antropologia

física nos países tropicais". O homem "me fotografou como se eu fosse um bicho".

15.b. No bar, entra grupo animado, brincando e cantando. Mantendo-se um pouco afastado, FP diz a todos que só falta a redação final de biografia de PA. Alguém chama Archanjo de palhaço. FP se irrita, diz que "quem não sacar a importância do palhaço Archanjo não vai conseguir entender nem a Bahia, nem o Brasil". Observa que a sociedade de consumo quer vender um falso PA. Consulta suas anotações, refere-se ao secretário de polícia que, em 1904, proibiu a saída de afoxês no carnaval.

Nível "E"

16. Voz de FP introduz cena de desfile carnavalesco, em 1904. Palanque de autoridades, coberto de serpentinhas, ouvindo-se música de Verdi. Na rua os negros desfilam cantando e dançando com ritmos afro-brasileiros. O secretário de polícia sente-se mal, ouvem-se tiros e gritos. Grupo de quatro homens fantasiados, liderados por PA: fogem por uma viela, escondem-se numa casa. Ouve-se tropel de cavalos. Os homens bebem, rindo do susto passado. Música operística.

17. Professor Argolo examina o secretário de polícia, faz diagnóstico complicado para a junta médica, que o apoia. Entram no quarto mulheres negras, vestidas de branco (em contraste com os médicos, de preto), dançando e cantando, num ritual. Professor Argolo retira-se indignado: "Vamos embora, senhores, não temos mais nada a fazer aqui".

18. Manhã. Ainda fantasiado, PA dirige-se à barraca da comadre Terência. Agradece ao menino Damião, seu afilhado, o auxílio recebido na fuga. Damião refere-se a um bonê de soldado, perdido na confusão. Surge a finlandesa Kirsi caminhando em direção à câmara; no ar, um apito de navio. Abertura do quadro em zoom introduz a barraca de Terência. Esta ridiculariza a brancura da estrangeira, chama-a de "barata descascada". Seu ciúme cresce quando PA aproxima-se de Kirsi, apresenta-se como Ojuobã e parte com ela. PA mostra a Kirsi a cidade de Salvador: as ruas, as igrejas. O casal se abraça à beira-mar, sob uma ogiva de pedra.

19. Na "Tenda dos Milagres", compadre Lídio abraça Rosa de Oxalá. PA chega com Kirsi, bate à porta, logo se retira. Em outro local, PA e Kirsi sobem escaada íngreme, cheia de crianças. No alto, diante de altar com imagens de candomblé, a estrangeira pergunta: "Oxu?". PA responde: "Não. Exu". No quarto, PA mostra as numerosas imagens que estão dispostas num altar: "Oxalá. Xangô". O casal se abraça, deita-se na cama. Ouve-se apito de navio, Kirsi balança a cabeça insinuando que não partirá.

19.a. Na "Tenda dos Milagres", platéia descontraída (PA, Kirsi, Lídio, Rosa, Dorotéia, o menino Tadeu) assiste a grotesco e irreverente teatro de sombras: homem possui mulher, mas é sodomizado pelo rival. PA dança tocando violão, disputa o par de Lídio Corrô: Rosa de Oxalá. PA dança com Rosa de Oxalá. Na parede, as sombras dos bonecos do teatrinho, imóveis. A iluminação deixa sobressair tons vermelhos e azuis.

- 19.b. PA e Kirsi deitados. PA acorda, olha para Kirsi, levanta-se, ajoelha diante do altar e reza. Kirsi acorda, PA beija-a.
- 19.c. Numa cozinha, Rosa de Oxalá declara seu ciúme a um grupo de mulheres: "Otumbã, minha mãe, eu gosto de Archanjo, não posso tirar ele do pensamento".

Nível "A"

20. Sala da moviola. FP manda parar o plano que mostra Rosa e as mulheres, na cozinha; chama AM para ver o plano, a imagem retrocede. Diz a Dadá que o plano "deve ser montado com aquele outro". FP passa à sala do estúdio, diz a AM que precisa comunicar-se com a Embrafilme. AM sai, FP grita por ela, retorna ao trabalho na moviola. Voz de AM: "Uma coisa que nunca entendi"...

20.a. FP e AM deitados numa cama, AM prossegue a frase: ... "porque será que PA nunca transou com a Rosa de Oxalá?" ... "Ou será que Rosa foi o grande amor de PA?". AM diz que Rosa é uma grande personagem, tem a idéia de uma peça de teatro, com texto de FP, na qual ela seria a protagonista. FP concorda: "Vem cá, minha Rosa de Oxalá", puxando-a para si, na cama.

Nível "E"

21. À beira do cais, PA despede-se de Kirsi, que está grávida. O navio apita, a finlandesa embarca no bote de Manoel. A música de fundo é um chorinho, no início da cena. Entra depois, em off, a voz caricatural de um locutor de jingle: "Desde os saudosos tempos de

Pedro Archanjo que as ervas da Bahia perfumam os momentos importantes da vida. *Fresh-black*, o desodorante do homem contemporâneo".

Nível "B"

22. Cabine de projeção da firma "Doping". Zezinho, Simas e publicitário acabam de ver o jingle. Discutem. Inicia-se a projeção de outro, a câmara continua a enquadrar a cena do ponto de vista da tela. Simas pergunta a Zezinho se ainda quer promover o Seminário sobre raça e racismo, dizendo que a idéia não foi aceita pelos Bancos. O publicitário afirma que "não podemos misturar a figura de PA com essas questões de preconceito de cor e de raça".

23. "E o navio foi embora levando a finlandesa", diz FP a AM, ao músico Toninho Lins e ao grupo que discute o texto da peça teatral. Estão numa residência familiar, em torno de mesa cheia de gravadores e microfones. O diálogo corre improvisadamente, fala-se sobre preconceitos e liberdade de expressão. Os donos da casa assistem TV na sala ao lado e comentam que "a moçada está bebendo demais". A senhora dirige-se ao grupo, pede para contribuir, acaba declamando poesia sobre PA: /"E que amou a Bahia com ternura e poesia/ Como esta terra outra não há"/. A cena final é tratada com evidente ironia.

24. A Dra. Edelweiss entra no escritório do "JC". Na sua sala, Zezinho conversa com Simas sobre a idéia do "Centro Comercial Pedro Archanjo"; prepararam-se para dizer à moça que resolveram cancelar o

Seminário. Recebem-na de paletó, com hipócrita cerimônia, inventam que o Seminário foi proibido. Edelweiss se irrita: "Quem proibiu? E com que direito?".

Nível "A"

25. Start de filme. Som de "bip" na trilha sonora.

Sequência de transição entre "E" e "D"

26. "Tenda dos Milagres". Lídio e Manoel sugerem a PA que escreva o que sabe sobre a Bahia. Tadeu, menino, está à mesa com os três homens, que bebem de uma garrafa. Ouve-se ruído forte de ventania, a imagem é clareada por fogos de artifício. PA levanta-se, dirige-se à porta da rua. Iaba desfila por uma ladeira, até chegar à porta da "Tenda": ela é primeiro Rosa de Oxalá, depois, Dorotéia. À porta da "Tenda", perguntam por PA. Dorotéia: "Cadê Pedro Archanjo, esse pai d'égua?" Rosa: "De bode vai virar capado". PA sobe ao quarto, reza, agita guizos, enfrenta primeiro Dorotéia, que vira Rosa. É Rosa que PA abraça furiosamente. Na sala de baixo, Lídio comenta que "pelas minhas contas já acabou e começou quarenta vezes", referindo-se à tradição de que a Iaba não goza nunca: "Pelo que vejo, era uma vez Mestre Archanjo", diz Manoel.

Primeiro plano da Iaba Rosa, deitada; ruídos de gotas d'água caindo. A câmara afasta-se enquadrando apenas o teto do quarto. Surge PA, agora interpretado por *Juarez Paraíso*. Em off, voz da Iaba Rosa: "Tu me virou em mulher. Comeu minha força e meu segredo. Tu agora é o cão solto na Bahia".

Na sala da "Tenda" Lídio Corrô pinta no seu cavalete. Rosa chega, bem vestida, e diz que vai embora, lembrando que Lídio foi o melhor homem de sua vida. Pe-de-lhe que diga a PA que Rosa de Oxalá morreu. O som é de batucada.

Nível "B"

27. Em palco de teatro, ensaio da peça sobre PA. Bem no fundo, grupo de atores faz coreografia. AM representa Rosa de Oxalá e contracena com o ator que interpreta o papel de PA. FP sobe ao palco, tenta mostrar qual a interpretação correta. Segue uma discussão entre o ator e Toninho Lins, o autor da música. Enquanto FP separa a briga, AM namora Ildásio, outro membro da equipe. Ela diz a FP que foi convidada para o papel principal de uma peça infantil, a "Borboleta Cintilante". FP fica furioso, opõe-se com firmeza e palavrões, joga o concorrente fora do palco. Mas logo se concilia com AM, convidando-a para ir ao Rio e fazer um filme no qual ela terá todos os papéis das mulheres de PA.

28. A Dra. Edelweiss entra impetuosamente no escritório do Dr. Simas, protestando contra a intenção de se vender aguardente às custas do nome de Pedro Archanjo. Do lado de dentro da porta há um poster de Rachel Welch, de biquini, ao lado do logotipo da firma "Doping". O Dr. Simas procura acalmar a professora, informando que a aguardente "Crocodilo" oferecerá um prêmio de viagem a Disneyworld para a melhor composição infantil sobre PA.

29. Estúdio de TV. Diante da câmara, menina lourinha lê sua composição sobre PA: "Pedro Archanjo foi um grande homem porque o pai dele foi soldado na Guerra do Paraguai".

Nível "A"

30. Start de filme. Som de "bip" na trilha sonora.

Nível "D1"

31. Lídio Corró e PA introduzem Mãe Majé Bassã no terreiro do Opô Afonjá, apresentando-a ao Major Damião, à condessa Zabela e ao afilhado Tadeu, já homem, que comemora sua formatura. Tocam os atabaques. Mãe Majé começa a dançar, PA levanta para o alto as mãos espalmadas. O major faz o elogio do menino Tadeu do Taboão, que chegou a engenheiro apesar da origem humilde, pois "os orixás quiseram". Tadeu dá vivas ao major Damião, "título dado pelo povo". A condessa Zabela é íntima de PA: "Você, mestre Pedro, é um devasso, um libertino. Nada sabe do amor, só sabe de mulheres". A festa se anima. A condessa, que está vestida com roupas berrantes, dança espalhafatosamente o can-can, misturando expressões francesas na sua fala. Tadeu pede licença para se retirar.

32. Tadeu, recebido pelo casal Gomes à porta de salão de festas, que reúne a melhor sociedade da Bahia, é apresentado como amigo íntimo de Astério, filho do coronel. A filha Lu vem também receber Tadeu, percebe-se que estão apaixonados. Astério pede à orquestra que toque a valsa. Lu é forçada pela mãe a

dançã-la com um pretendente de boa família, mas Tia Eufrãsia promove o reencontro dos namorados. "Só po dia dançar com você", murmura a moça, agora par de Tadeu.

33. Diante da "Tenda dos Milagres", PA (de terno ro sa), Lídio Corrô e Tadeu aguardam Lu. PA, demonstrando sua vivência dos preconceitos racistas, pergunta a Tadeu se os pais da moça aceitarão o namoro. Lu chega num carro, com o irmão, apresenta-se a PA, chama-o de feiticeiro, mas é logo corrigida por Astério: "Babalaô". Parece que PA se irrita, mas depois sorri, despedindo-se do afilhado e dos amigos, que partem de carro (Tadeu viajará para o Rio onde assumirá cargo importante).

Nível "D2"

34. O delegado Pedrito Gordo, no seu Gabinete, faz preleção para apresentar a dois jornalistas o negro Zê de Ogum, homem corpulento que, tendo se "regerado", passou a ser o bom policial Zê da Alma Grande. "Em nome da ciência" o delegado declara guerra ao candomblé e a todas as manifestações religiosas afro-brasileiras, que considera práticas anti-sociais. Suas atitudes são teatrais, grandiloquentes: "Essa guerra santa começa hoje mesmo", diz aos jornalistas que se retiram. Recebe aprovação do grupo de policiais que acompanha a cena.

35. Candomblé no terreiro de Pai Procópio de Oxóssi, com cantos e danças. Polícia invade o terreiro, Pai Procópio interrompe a cerimônia, pede calma e paz, acata ordem de prisão que lhe é dada.

- Manoel Praxedes derruba policial, que tenta matá-lo com um tiro.
- Policial mata-o a sangue frio, pelas costas, quando ele se despede da mulher, à porta de sua casa.
- Velório de Manoel, ao som de atabaques. PA conversa com Lídio, que critica violentamente a situação de opressão: ... "como é que seu livro não salvou o compadre Praxedes?". Responde PA: "Tudo é devido a esses professores e às suas teorias" ... "É preciso combater as causas, escrever e explicar a verdade a todo o mundo". Surgem dois policiais, fazem gracejos; a mulher de Manoel identifica o assassino. PA impede os homens de reagirem à provocação. Aparece o delegado Pedrito com outros policiais: "Quem quiser bater candomblé que vá pr'á África. A Bahia é terra de branco". Quando os policiais começam a fastar-se, PA puxa um coro com os homens, todos vestidos de branco: "Onixã bebê onireô".
- Grupo de policiais, portando archotes, atea fogo em arbustos.

36. PA avança por corredor, no peji, em direção a Mãe Bassã, sentada em cadeira de braços e ladeada por duas mulheres. Recebe mensagem ("Ogum capê dameji") e retorna pelo corredor. Ouve-se um grito, PA volta-se: no fundo do corredor, a cadeira está vazia, iluminada por fogos de artifício.

- Em exteriores da cidade de Salvador, PA caminha com Mãe Majê Bassã, conversa com ela.

- No quarto, PA escreve e rasga papéis, ouvindo-se (em off) a voz da Mãe: "O emprego é prá teu de comer, para não passar necessidade. Mas não é pa ra te bastar nem para te calar. Não é para isso que tu é Ojuobá". PA examina opúsculo do profes sor Argolo: "A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços - o exemplo da Bahia". Recomeça a escrever, com mais ímpeto, sobrepondo-se à imagem sua voz em off: "Entre nós, o elemento por tuguês fez do africano e da sua descendência uma máquina inconsciente do trabalho, um instrumento de produção, sem retribuir o esforço, antes tor turando-o com toda sorte de vexames".
- Na "Tenda", Lídio Corrô tira folha de rústica im pressora. PA prossegue leitura do seu texto, ob servando que a primeira república do Brasil foi fundada por negros. Depois, explica a Lídio o que é "congênito". Este comenta que andam achando Ta deu filho de PA com Dorotéia. PA sorri, sai di zendo que "tudo é muito simples".
- Na rua, PA entrevista uma série de pessoas, sobre tudo idosas, comentando, em off, o resultado das investigações. Um dos entrevistados comenta que tudo mudará quando houver "consciência da mulati zação da cidade".
- Na "Tenda", PA está sentado junto da impressora, tendo a seu lado o menino Tadeu. Lídio lê texto que acaba de imprimir: "É mestiça a nossa cultu ra, mas a vossa é importada". As pessoas presen tes começam a dançar.

37. Em sala de professores, na Faculdade de Medicina, Argolo examina livro de PA: "A vida popular da Bahia". Defende, diante de colega, a seriedade da pesquisa de PA: "há informações novas, fatos, depoimentos", dizendo no entanto que vê "ingenuidade teórica" na proposta conclusiva em favor da miscigenação. Ouve-se assobio de PA, que atravessa o corredor. Argolo chama-o, mas não aperta a mão que PA lhe estende, exigindo ainda o tratamento de "senhor professor". Saem conversando, Argolo indaga rudemente sobre a veracidade dos fatos apresentados e não concorda que sejam argumentos válidos a favor da mestiçagem: "confundem batuque e samba com música". Recomenda ao bedel o respeito à ciência. Já no pátio, PA recusa a mão que Argolo lhe estende. Música operística.

38. PA desce ladeira, acompanhado pelo menino Tadeu.

Encontra Dorotéia. Ela diz que PA deve assumir a educação do menino: "Pedro, já chegou o dia de tu levar o Tadeu e cuidar dele. Ele tem de crescer junto contigo e de estudar. Foi prá isso que ele nasceu. Eu vou embora" — "Prá onde?" — "Por acaso você sabe de onde eu vim? Por que quer saber prá onde eu vou?" A última frase é ouvida sobre o rosto iluminado de PA. Há ruído de ventania.

39. Na "Tenda", Lídio conversa com um cobrador. Surge a condessa Zabela, sofisticada nas atitudes e no modo de falar, vibrando ao descobrir no local uma reprodução de Toulouse Lautrec, misturando palavras francesas em suas frases. Chega PA, ela se apresenta, diz que possui um gato chamado Argolo de Araújo e que tem "vontade de ver macumba". PA responde que terá gosto em acompanhá-la.

Nível "D1"

40. Salão nobre da Faculdade. Fraga Neto, candidato ao magistério, é examinado por uma banca de catedráticos; há uma platéia de estudantes, entre os quais PA e Astério. Os professores criticam Fraga Neto por misturar na sua tese idéias de Marx, de Engels e de um mero bedel da Faculdade, Archanjo. Argolo comenta que o candidato revela "extenso conhecimento teórico de matéria alheia à ciência médica e à sua especialidade". Protesta também, contra as citações de Fraga Neto; é vaiado pela platéia.

Nível "A"

41. FP e Dadá prosseguem trabalho na moviola. Dadá comenta que o sociólogo americano só quis dar entrevistas a AM. FP não aprecia o comentário. Vai ao telefone da sala ao lado, liga para a Embrafilme, não consegue confirmar uma audiência com o diretor-geral da Empresa, Roberto Farias. Desabafa dizendo que "falta amor pelo Cinema", que faltam coragem e compreensão nos empresários. Aparece inteiramente o cartaz do filme AMADAS E VIOLENTADAS.

Nível "D1"

42. Lu abraça Tadeu que desembarca no cais. Tadeu diz que no mesmo dia pedirá a mão de Lu. O casal sai do prédio acompanhado por PA, de terno rosa, pela Condessa e por Astério. PA entra com a Condessa na casa desta: a decoração é sofisticada, mas pesada, por todos os cantos acumulam-se objetos de arte. Zabela comenta que os brancos não são tão brancos assim: "Brancura na Bahia é como açúcar de engenho, mascavo".

- Tadeu vai procurar o Cel. Gomes; Lu e os familiares se retiram da sala. Mostra a carta de recomendação do Prefeito Pereira Passos, com quem trabalha. Enquanto o velho lê a carta, o rapaz pede-lhe a mão da filha (música operística). O Cel. fica furioso, chama Lu, ouve dela a confirmação do romance, desabafa: "... nós o recebemos em casa sem levar em conta sua cor e procedência". Põe Tadeu para fora de casa, socorre a esposa que desmaia.
- Na casa da condessa Zabela, PA (de terno rosa) está furioso com o ocorrido. Tadeu defende a família Gomes pois não quer transformá-los em monstros. Aos poucos PA acalma-se e ri. Zabela, Lu e Astério estão sentados na poltrona, do outro lado da sala. Lu diz que em menos de um mês poderá casar-se com Tadeu, pois completará 21 anos: comenta também que sua mãe já está conformada com a situação. Zabela sustenta no colo o gato Argolo de Araújo.

43. O velho Procópio de Oxóssi é solto da cadeia. Na porta da delegacia Pedrito ameaça-o, chama-o de "negro imundo". Procópio afirma que é babalorixá do reinado do santo e que fará de qualquer jeito a festa de Oxóssi. É ridicularizado também pelos policiais.

- Noite. Procópio *dança em festa religiosa*, PA bate os atabaques, os ritos religiosos se desenvolvem. Surge bando de policiais, chefiados por Pedrito. Procópio apressa o ritmo da música, PA levanta os braços e invoca a proteção de Exu. Ouve-se o som de tempestade. Zé de Ogum entra em transe, investe contra os próprios colegas policiais. Pedrito é obrigado a fugir, correndo pela praça vazia, noite a dentro.

44. Homem apregoa em praça pública novo folheto de cordel: "o encontro do delegado Pedrito com Pedro Archanjo no terreiro de Procópio".

45. No bar Perez, ainda vestido de rosa, PA trava longo diálogo com o professor Fraga Neto que, aos poucos, vai se embebedando. FN, declarando-se materialista, pergunta como PA consegue conciliar o sim com o não. PA diz que não é, ao mesmo tempo, dois seres diferentes, o branco e o negro: "Não se engane, professor, um só. Mistura dos dois, um mulato só". Explica que Ojuobã significa "olhos de Xangô", para tudo ver, compromisso do qual "nasceu o leitor e o escritor de livros". Confessa que, com as leituras, perdeu a crença, mas não seus compromissos com o povo, seu gosto pela dança e pelas festas populares. Afirma que os encantados vieram quando ele os chamou para derrotar o delegado Pedrito. FN procura entender. PA adverte: "Os orixás são um bem do povo e não há festa mais bela do que o candomblé... Cuidado que seu materialismo pode transformá-lo num parceiro do delegado Pedrito". E prossegue: Para fazer o Brasil é preciso "saber conciliar a teoria e a vida. Amar o povo, mas não o dogma. FN diz que PA deveria estar ensinando na Faculdade. PA: "Eu não quero subir, eu ando é para a frente".

46. Mãe de Lu descobre que a moça fugiu para casar e finge desespero. Há gritos exagerados, escândalo, ao som da música operística. O Cel. acusa Astério de cumplicidade, fica furioso.

47. No seu gabinete, o Chefe de Polícia, declarando-se de Oxóssi, comenta a recente demissão do delegado Pedrito. Um auxiliar anuncia a chegada do Cel. Gomes. O Chefe prepara-se para recebê-lo, estuda a posição mais adequada, de pé, ao lado de sua mesa. À irritação do Cel., responde que não há nada a fazer, a não ser "as pazes com os noivos", comentando que, no Brasil, "é difícil dizer quem não é mestiço". Após a saída do Cel., que ameaça represálias, o Chefe de Polícia manda vigiar a casa do professor FN, onde se fará o casamento.

- Policiais montam guarda diante da residência. Dentro, tem início a cerimônia do casamento, na presença de PA, da Condessa e de poucos convidados. Tia Eufrásia é impedida de entrar, grita por ajuda, PA vai recebê-la à porta da casa. Termina a cerimônia, começam os cumprimentos.

48. O professor Argolo faz discurso no salão nobre da Faculdade, dizendo que "fatos escandalosos vêm abalando nossa sociedade" e aludindo ao seu projeto, a ser enviado ao Congresso, que proíbe o casamento entre brancos e negros, quer dizer, "todos os portadores de sangue afro". O professor FN retruca com veemência.

49. Na "Tenda", os amigos de PA, num almoço familiar à baiana, comemoram seus 50 anos. Chega FN trazendo o novo opúsculo de Argolo, senta-se também no chão, para almoçar. A condessa comenta que Argolo não assina o sobrenome Araújo porque seu avô era um negro: o homem mais homem que a família já teve. PA conclui que é primo de Argolo, acha muita graça da des-

coberta. Anuncia a próxima publicação do seu novo livro, no qual estuda as raízes africanas de todas as famílias da Bahia. *Todo o grupo começa a dançar.*

50. No pátio da Faculdade, estudantes gritam e vaiam.

Dentro, Argolo discute com o professor Calazans o novo livro de PA: "Apontamentos sobre a Mestiçagem nas Famílias Baianas", dedicado a Argolo, a quem chama de primo (têm um tataravô comum: Bomboxê Oubitikô). FN afirma que não há, no livro, nenhuma afirmação que não possa ser comprovada. Apesar de tudo, vence a proposta de demissão do bedel Archanjo, com proibição de entrar na Faculdade.

- PA, vestindo guarda-pô branco, sobre o terno rosa, chega ao bar Perez. O dono lhe pede dedicatória em exemplar do livro, dizendo que sua esposa consta entre os nomes citados.
- Junto ao portão da Faculdade o professor Calazans é aplaudido e carregado pelos estudantes, Argolo é vaiado.
- No bar, três estudantes dão a PA a notícia de que ele foi demitido. Logo chegam policiais para prender PA. Os estudantes protestam quando ele é conduzido. Rosa desce ladeira, gritando por PA.
- Na sala do Chefe de Polícia grupo de professores e de estudantes exige a soltura de PA.
- Reúnem-se professores e estudantes diante da prisão, num protesto silencioso. Dentro, na cela, está PA. Entra aos poucos, na trilha sonora, canção-tema do filme, cantada por Gilberto Gil.

Nível "A"

51. Ponta vermelha de filme.

52. Ponta vermelha na tela da moviola. Dadá pergunta a FP se o filme terminará nesse ponto, "com o homem na cadeia". FP sai para o jardim. Um funcionário modesto diz que sonhou com a tal Embrafilme, pergunta se vai dar touro ou vaca. Chega também Dadá. FP comenta que PA viveu algum tempo ainda, que andou se metendo em grèves: "mas essas coisas não são cinematográficas", conclui. "O importante é que ele foi um homem. Um homem que viveu no seu tempo. Que teve coragem".

Nível "C"

53. No bar Perez, já bem velho, de cabelos brancos, PA recebe visita do professor FN. Este já não pode beber, pois sofre do fígado; comenta que há muito não encontrava o amigo. PA refere-se ao comício que está sendo organizado para aquela noite, em favor da entrada do Brasil na guerra, convidando FN para ser um dos oradores. O professor diz que está impedido pelos seus compromissos e por suas aspirações a cargo público, apesar de pensar ainda da mesma forma. Elogia a perseverança e honestidade do amigo. PA minimiza o valor de suas atitudes, comenta que um emprego de bedel não era tão importante assim. Lembra que nesses anos fez de tudo, "de professor de francês a cobrador de conta de luz". Quando PA se levanta, meio desolado, FN pergunta-lhe: "O comício, que hora é?".

54. Passeata pelas ruas da cidade, à noite. Populares portam faixas: "Às armas e ao trabalho, brasileiros" - "Guerra às potências do eixo". - O Hino Nacional é tocado pela banda e cantado pelo povo. PA caminha sozinho. De repente sente-se mal, aperta o coração, apoia-se no guarda-chuva, senta-se no meio-fio.

Nível "A"

55. No mesmo local da sequência 52, FP explica a Dadã que "o importante é que PA sempre foi fiel às suas idéias". Aparece AM, procura justificar sua longa ausência, FP não se interessa por explicações, convida-a a voltarem para a Bahia. "Eu não preciso terminar o filme, todo mundo já viu", diz a Dadã.

Nível "B"

56. Sala de reuniões, tendo à frente um retrato a óleo de Pedro Archanjo, com as feições do ator Jards Macalé. O Dr. Zezinho termina discurso empolado sobre PA, citando Argolo e outros nomes ilustres da época. A mesa se manifesta, todos cumprimentam o orador, a Dra. Edelweiss aplaude sem entusiasmo. A imagem fecha em diafragma até um ponto central, como receptor de TV que fosse desligado.

57. Documentário da festa de 2 de julho, com desfile de populares e de carrões alegóricos pelas ruas de Salvador. Sobre as imagens, os créditos complementares do filme. FIM.

TENDA DOS MILAGRES

Elenco

EPOCA CONTEMPORÂNEA

Hugo Carvana	Fausto Pena
Sônia Dias	Ana Mercedes
Anecy Rocha	professora Edelweis
Wilson Jorge Mello	Dr. Zezinho (diretor do jornal)
Geraldo Freire	Gastão Simas (diretor da agência de publicidade)
Laurence R. Wilson	James D. Livingston
Severino Dadá	Dadá, o montador

EPOCA ANTIGA

Jards Macalê	Pedro Archanjo (jovem)
Juarez Paraíso	Pedro Archanjo
Nildo Parente	prof. Nilo Argolo
Washington Fernandes	delegado Pedrito Gordo
Emmanoel Cavalcanti	chefe de polícia Fernando Gões
Nilda Parente	condessa Zabela
Jurema Penna	tia Eufrásia
Fernanda Amado	Lu
Arildo Deda	prof. Fontes
Geovã de Carvalho	Major Damião
Álvaro Guimarães	Astério
Jorge Amorim	Tadeu Cahoto
Gildásio Leite	prof. Fraga Neto
José Passos Neto	prof. Silva Virajã
Manoel Bonfim	Lídio Corró
Maria Adélia	D. Emília
Janete Ribeiro da Silva	Rosa de Oxalã e Iaba
Ana Lúcia dos Santos Reis	Dorotêia e Iaba
Liana Maria Graff	Kirsi
Luís da Muriçoca	pai Procópio
Guido Araújo	Prof. Calazans

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS

Jofre Soares Coronel Gomes
Menininha do Gantois e seu terreiro
Mãe Ruinho de Bogum
Mirinha do Portão e seu terreiro
Terreiro do Opô Afonjã
Mestre Pastinha
Caribê
prof. Cid Teixeira
Jenner Augusto
Calazans Neto
Santiscaldaferri
Mirabeau Sampaio

FICHA TÉCNICA

Produção	Regina Filmes
Distribuição	Embrafilme
Adaptação e diálogos	Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos
Roteiro	Nelson Pereira dos Santos
Direção	Nelson Pereira dos Santos
Direção de fotografia	Hélio Silva
Trilha sonora	Jards Macalé
Música tema	Gilberto Gil
Montagem	Raimundo Hígina e Severino Dadá
Cenografia	Tizuca Yamasaki
Figurino	Yurika Yamasaki
Diretor de produção	Albertino N. da Fonseca - "Tininho"
Som direto/guia	José Oswaldo de Andrade - "Tímo"
	Nonato Estrela
Assistência de direção	Agnaldo Azevedo - "Siri"
	Emmanoel Cavalcanti
Assistência de fotografia	Sérgio Lins Vertis
	Nonato Estrela
Fotografia de cena	Rino Marconi
Continuidade	Ana Maria Miranda
Maquiagem e cabelo	Antônio de Souza Pacheco
Assistência de Produção	Carlos Alberto Diniz
	Francisco Drumond
	Ivan de Souza
Produtor executivo	Ney Sant'anna
Assistente de cenografia	"Nil" e Marco Antônio Soares - "Rebu"
Roupeira	Maria Luísa Regis e Marina
- Eletricistas	Ulisses Alves Moura
	Arnold da Conceição
	Sandoval Teixeira Dórea
Maquinistas	Geraldo Ferreira Tolentino
	Edson Santos da Cruz "1001"
	Sergipinho
Administração geral	Luís Fernando Noel de Souza
Secretário de produção	José Teixeira de Carvalho
Motoristas	Caboclinho e Branco

- Níveis temporais da narrativa TENDA DOS MILAGRES -

Distribuição das sequências classificadas no roteiro a *posteriori*

Nível A: /2/--/20/--/25/--/30/--/41/--/51/52/--/55/

Nível B: /3/4/5/6/--/8/9/10/--/12/13/14/15/--/22/23/24/--/27/28/29/--/56/

Nível C: /7/--/53/54/

Nível D1: /31/32/33/--/40/--/42/43/44/45/46/47/48/49/50/

Nível D2: /34/35/36/37/38/39/

Sequência autônoma: /26/

Nível E: /11/--/16/17/18/19/--/21/

As sequências 1 e 57 correspondem aos créditos:

/1/: fotos fixas de pessoas e ambientes baianos

/57/: documentação (reportagem) sobre a festa popular de 02 de julho, em Salvador

TENDA DOS MILAGRES - Articulação das seqüências do filme de NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Letreiros	Documentação		Ficção		Realidade	
	1	2	3	4	5	6
A	1	2	30	41	51/52	55
B	3/6	8/10	27/29	40	42/50	53/54
C	7	12/15	20	25	31/33	34/39
D1			22/24	216		
D2						
Seqüência autônoma						
E		11	16/19	21		

TENDA DOS MILAGRES - Níveis temporais no romance de
JORGE AMADO -

Será útil terminar este capítulo com uma referência aos níveis temporais do romance de Jorge Amado, destacando a articulação que aí se manifesta e que foi bastante alterada no roteiro do filme de Nelson Pereira dos Santos. São três os planos da narrativa literária:

- A - O relato do poeta Fausto Pena, sempre em primeira pessoa;
- B - A descrição dos acontecimentos da atualidade, a partir do aparecimento do cientista norte-americano;
- C - A rememoração da vida e da ação política do mulato Pedro Archanjo.

A sucessão desses planos processa-se em cinco blocos, mantendo nos quatro primeiros a ordem A, B e C. No filme, como vimos, o desenrolar dos níveis temporais apresenta complexidade muito maior.

- A - "De como o poeta Fausto Pena, bacharel em ciências sociais, foi encarregado de uma pesquisa e a levou a cabo" (ob. cit. p. 19).
- B - "Da chegada ao Brasil do sábio norte-americano James D. Levenson e de suas implicações e consequências" (p.25).
- C - "Da morte de Pedro Archanjo, Ojuobã, e de seu enterro no Cemitério das Quintas" (p.35).
- A - "Do nosso vate e pesquisador em sua condição de amante (e corno) com amostra de poesia" (p. 53).
- B - "Onde se trata de gente ilustre e fina, intelectuais de alta categoria, em geral sabidíssimos" (p.61).

- C - "Onde se conta de entrudos, brigas de rua e outras mágicas, com mulatas, negras e sueca (que em verdade era finlandesa)" (p.79).
- A - "Onde Fausto Pena, indôcil arrivista, recebe um vale (pequeno), uma lição e uma proposta" (p.113).
- B - "De como a sociedade de consumo promoveu as comemorações do centário de Pedro Archanjo, capitalizando-lhe a glória, dando-lhe sentido e consequência" (p.117).
- C - "Onde se conta de livros, teses e teorias, de catedráticos e trovadores, da rainha de sabá, da condessa e da iaba, e, em meio a tanto ipsilone, se propõe uma adivinha e se exprime ousada opinião" (p.135).
- A - "Onde Fausto Pena conta sua experiência teatral e outras tristezas" (p.173).
- B - "Onde Pedro Archanjo é prêmio e assunto de prêmio, com poetas, publicitários, professorinhas e o gaiato Crocodilo" (p.179).
- C - "Da batalha civil de Pedro Archanjo Ojuobã e de como o povo ocupou a praça" (p.195).
- A - "Filosofando sobre o talento e o sucesso, despede-se Fausto Pena: já era tempo" (p.295).
- C - "Da pergunta e da resposta" - narração do empastelamento da "Tenda", de comícios, do clima da Guerra Mundial (p.301).
- B - "Da glória da Pátria" - descrição da sessão solene em louvor da memória de Pedro Archanjo (p.327).

O romance de Jorge Amado termina com o curto capítulo "Do território mágico e real", onde se descreve o desfile da Escola de Samba Filhos do Tororó, no carnaval de 1969, saindo às ruas com o enredo *Pedro Archanjo em Quatro Tempos*; Ana Mercedes faz a personagem Rosa de Oxalã.

CAPÍTULO QUARTO - Propostas de leitura de TENDA DOS MILAGRES

§ 1º - *Perspectivas de decodificação do filme a partir do roteiro a posteriori*

A utilização abrangente de um roteiro a posteriori como instrumento de apreciação e análise pressupõe evidentemente a visão do filme, nunca podendo prescindir (ainda mais nos casos de leitura crítica) do relacionamento do espectador com a dimensão concreta da imagem cinematográfica. Feita a ressalva, é impossível deixar de considerar o roteiro de TENDA DOS MILAGRES, com os desdobramentos propostos das sequências em níveis temporais, como um canal excelente para se chegar à instância caracterizadora desse texto. Determinada a estrutura de conjunto, identificado o sistema do desenrolar manifesto anterior à intervenção do analista, que é o texto, cada código - identificável em momentos anteriores como módulo isolado, mas agora deformado e contaminado na sua integridade pelo contexto - passará a significar mais do que ele próprio, em função do lugar que estará ocupando. Nessa perspectiva da estrutura, e apenas nela, o cinematográfico e o não-cinematográfico, o específico e o não-específico sobrepõem-se e negam-se a si mesmos para constituírem aquilo que será a unidade da obra. Ou, conforme os casos, para confirmarem a ausência do elemento unificador. De qualquer forma, sem o enfoque da organização será sempre divergente a leitura dos mate-

riais expressivos que constituem o filme. A única convergência possível é a da estrutura¹.

Passando a examinar o roteiro a posteriori de TENDA DOS MILAGRES, percebemos que o nível A evidencia-se como o da sustentação narrativa do filme na medida em que, apesar de constituído por pequenas cenas e por meros insertos, distribui-se simetricamente no decorrer da ação, como se verifica pelo simples exame da enumeração de seus elementos: 2/20/25/30/41/51/52/55, sendo que os itens 25, 30 e 51 designam tão somente separações entre os blocos narrativos através de fotogramas de "starts" ou "pontas de filme". Pertencendo a este nível e inserindo-se logo após os letrados de apresentação, a primeira sequência de TENDA DOS MILAGRES descreve o trabalho de edição do material filmado sobre a vida de Pedro Archanjo. Nesta aparentemente unívoca descrição das ações de Fausto Pena, ao lado do montador Dadá e da namorada Ana Mercedes, quer dizer, por detrás de um conjunto superficial e facilmente identificável de informações, há desde logo apreciável quantidade de elementos que exigem

-
1. Adotando um ponto de vista independente da conceituação linguística, no momento em que os escritos de Christian Metz começavam a ser divulgados, o teórico italiano Nazareno Taddei usa uma linguagem coloquial para expor a noção de estrutura: "A estrutura é algo que permite a uma realidade feita de múltiplos elementos apresentar-se como unitária; é, portanto, aquela coisa pela qual a multiplicidade dos elementos, com os quais uma realidade se compõe, reduz-se à unidade; vale dizer: graças à estrutura, elementos múltiplos são coordenados de maneira a formar - de fato - uma unidade". *lettura strutturale del film*, - Edizioni i 7, Milano, 1965, p. 77.

disponibilidade para leitura vertical, ainda mesmo no plano da denotação:

- certos elementos da imagem (o ambiente, os cartazes nas paredes, as referências à política independente e oficial do cinema brasileiro) parecem induzir uma dimensão de debate sobre as condições em que se faz cinema no Brasil;
- discutem-se as alternativas que o cinema possui na interpretação ou manipulação da realidade (é possível alterar a ordem dos planos e terminar o filme desta ou daquela maneira, como se afirma nas sequências 20 e 52);
- essa explicitação de que se está fazendo cinema não somente revela a abordagem crítica proposta pelo realizador como também exigirá do público uma atitude ativa, bem diversa do padrão horizontal de envolvimento psicológico que se enraiza na decupagem clássica, sem no entanto negá-lo²;
- em consequência, certos aspectos do filme (mistura de documentário e ficção, interpretação de atores não profissionais, trilha sonora "suja"), que fogem a padrões considerados tradicionais, devem ser observados a partir da proposta mais ampla do nível A, sob pena de serem objeto de leitura inadequada.

2. Apesar da esquematização no tratamento de situações e de personagens, Nelson Pereira dos Santos não adota em TENDA DOS MILAGRES o distanciamento que caracteriza a proposta de alguns cineastas contemporâneos, como Jean-Luc Godard e Glauber Rocha. Aqui, a divergência com o cinema tradicional dá-se principalmente ao nível da estrutura, ou seja, a partir da distribuição relativa dos blocos narrativos.

Mas, por outro lado, se Nelson Pereira dos Santos tinha intenção de discutir o processo de se fazer cinema no Brasil de 1977, parece evidente que encontrou um elo entre essa proposta e o romance de Jorge Amado que lhe serviu de base. O que se quer afirmar é que a escolha do livro "Tenda dos Milagres" não foi casual ou indiferente; pelo contrário, deu-se o encontro porque Nelson Pereira dos Santos descobriu situações, personagens e, sobretudo, uma estrutura narrativa que continham potencialmente - ainda no plano literário - o filme que ele pretendia fazer³. Se a luta travada pelo escritor Fausto Pena significava uma extensão da história de Pedro Archanjo e de sua posição contra o colonialismo cultural, esta por sua vez se articulava com os problemas que Nelson Pereira dos Santos enfrentava para realizar um filme dentro das condições brasileiras. Assim, não é secundária, mas primária e essencial, a transformação de Fausto Pena—escritor em Fausto Pena—cineasta no processo de adaptação do texto literário para o cinema; em consequência, será insuficiente qualquer tentativa de leitura de TENDA DOS MILAGRES que não relacionar os elementos de sua ação com essa proposta: a do filme dentro do filme.

3. Existem naturalmente alternativas bem diversas na adaptação de um texto literário para o cinema. Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, afasta-se muito da linha de TENDA DOS MILAGRES nos filmes O PADRE E A MOÇA, MACUNAÍMA e GUERRA CONJUGAL. Ele aproveita muito mais as sugestões de personagens e de situações do que as propostas estruturais das obras em que se baseia para escrever os roteiros cinematográficos.

O nível B, constituído por poucos mas longos blocos narrativos, engloba os fatos da atualidade. O primeiro bloco, integrado pelas sequências 3/4/5 e 6, oferece as seguintes informações:

- a sociedade baiana desconhece a figura de Pedro Archanjo, mas passa a interessar-se por ela depois da revelação feita pelo sociólogo norte-americano;
- a história de Pedro Archanjo é conhecida e conservada pelo povo simples;
- os veículos de comunicação (rádio, TV, jornal) passam a explorar comercialmente o assunto, sob o pretexto de divulgar fatos da história.

Abre-se desde o início a discussão sobre o envolvimento da cultura popular pela chamada elite intelectual, exposta à luz de suas limitações e perplexidades, sendo oportuno salientar que esta assumirá duas atitudes básicas em relação à primeira, no decorrer do filme. De um lado, a intenção honesta de contribuir para o reconhecimento e a valorização das riquezas produzidas pelo povo. Filiam-se a essa linha as personagens de Fausto Pena, de Ana Mercedes, da Dra Edelweiss; por extensão, diríamos que pretendem incluir-se nela os próprios criadores desse espaço ficcional: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. Note-se de passagem que a figura de Ana Mercedes cresce bastante no filme, como elemento catalisador na trajetória em busca da verdade sobre Pedro Archanjo. Já se mencionou que, por imperativos da adaptação cinematográfica, os diversos intelectuais bem intencionados que se espalham pelas páginas do romance estão sintetizados na personagem da Dra Edelweiss. A segunda ati

tude é a de exploração interesseira e complacente, a cobertada pelo verniz do respeito à causa pública, num filão que se desenvolverá progressivamente neste nível B da narrativa. As personagens deste grupo, como o Dr. Zezinho e os homens da publicidade, recebem tratamento estilizado, aparecendo como figuras afetadas, pouco naturais, declaradamente contraditórias; no plano do passado, elas terão correspondência com o professor Argolo e com outros catedráticos da Faculdade de Medicina.

Insere-se neste ponto da narrativa um segmento do passado de Pedro Archanjo, a sequência 7 do nível C, seguindo-se o segundo bloco do nível B com as sequências 8/9 e 10, nas quais:

- define-se melhor a influência do sociólogo americano, na medida em que sua ação junto ao meio universitário reforça a dimensão ambígua da relação cultura/povo;
- introduz-se a perspectiva do poder gerado pelo dinheiro na concorrência profissional e na relação amorosa entre Fausto Pena e Ana Mercedes;
- apresenta-se a TV como elemento de ligação de blocos narrativos e de vulgarização de seus conteúdos, num procedimento que se revelará cáustico em momentos posteriores (sequência 29) e que terminará fechando-se sobre si mesmo (sequência 56).

As personagens de Fausto Pena e de Ana Mercedes, já situadas entre os heróis positivos deste nível B, são tratadas com evidente naturalidade e se mantêm muito próximas das vivências habituais do espectador de classe média, em que pese o desnível de

interpretação entre o experimentado Hugo Carvana e a atriz estreante Sônia Dias. Este dado é relevante como ponto de referência diante das estilizações já mencionadas e as que caracterizam certas figuras dos níveis do passado.

Prossegue a narrativa com rápido retorno ao seu plano mais remoto - sequência 11 no nível E, a no de 1904 - correspondente ao período da juventude do protagonista, retorno que é *motivado* pela reação de Fausto Pena às invectivas do professor Batista. Além dessa ligação por motivos ideológicos, merece destaque a passagem noite/dia indicada no roteiro, acentuando o caráter de jubilosa autenticidade com que Nelson Pereira dos Santos procura marcar a primeira aparição do jovem Pedro Archanjo. O filme introduz em seguida o terceiro bloco do nível da atualidade, com as sequências 12/13/14 e 15. Estas aprofundam informações anteriores:

- desvelando ainda mais a hipocrisia e o jogo de interesses comerciais dos donos das empresas de comunicação social, representados pelo Dr. Zezinho e por seus colaboradores;
- ampliando a análise psicológica das personagens de Fausto e de Ana Mercedes;
- descrevendo o crescente interesse do jornalista-cineasta pela personalidade de Archanjo, sendo indicativo o contraste entre o início da sequência 6 e o final da sequência 15, por exemplo.

Vale notar que as sequências 13 e 15 são paralelas e complementares, envolvendo a narração em flash-back de duas versões do encontro amoroso entre

Linvingston e Ana Mercedes. Na sequência 13.a. a visão é a do sociólogo americano que, simplesmente, privilegia a mulata baiana entre suas lembranças do Brasil; na sequência 15.a. a ênfase é sobre o colonizado humilhado, quando Ana Mercedes se sente como bicho exótico ao ser fotografada pelo amante de uma noite. Temos aqui um caso típico de dupla versão para um mesmo fato, perspectiva que se tornou clássica na história do cinema através de propostas como a de Akira Kurosawa em RASHOMON (1951). Em TENDA DOS MILAGRES a informação básica (isto é: o encontro amoroso do casal num quarto de hotel), discutida a partir de duas visões que se opõem, a do colonizador e a do colonizado, ocorre no nível da cena, mas se adequa plenamente à proposta global da narrativa.

Ao informar sobre divergências de opinião entre personagens e ao colocar indagações sobre a vida de Pedro Archanjo, a sequência 15 prepara mais um retorno ao passado, desta vez ao segundo e, praticamente, último bloco do nível E, só interrompido pela sequência 20 do nível A, que corresponde à elaboração do filme: 16/17/18/19/-/21. Já se mostraram as ligações deste nível, que engloba o passado mais remoto da história de Pedro Archanjo, com o nível da atualidade. Um exame mais atento da sequência 11 indicará sensíveis diferenças de estilo entre ambos. Se o conflito entre Ana Mercedes e Fausto Pena é apresentado com meias tintas, num processo vital onde o bem e o mal coexistem, encontraremos a época da juventude de Pedro Archanjo dividida simetricamente em branco e preto, em pompa e simplicidade, em música de Verdi e batuque afro-brasileiro, entre a ciência empola

da e o bom senso do povo. A própria montagem acentua e mesmo exaspera essa dicotomia por meio de campos e contra-campos que opõem a personagem de Argolo à do bedel Pedro Archanjo: o bedel conversa no pátio ensolarado com amigos, Argolo pontifica na sala de aula; aos poucos, o professor se aproxima da sacada que abre para o pátio; há um plano que enquadra a sacada do ponto de vista de Archanjo e outro que enquadra o pátio do ponto de vista de Argolo. O olhar do espectador é conduzido para participar do contraste entre as personagens, numa sequência de imagens em que a intenção didática não deixa margem a muita sutileza. É evidente que a leitura desse segmento narrativo só será completa através de uma ótica comparativa, que permite sejam percebidas as intenções de Nelson Pereira dos Santos; por isso mesmo, não teria consistência uma análise que apreciasse a sequência 11 fora da posição que realmente ocupa dentro da totalidade do filme.

As demais sequências deste nível E dão continuidade ao confronto de elementos opostos: em torno de Archanjo, de um lado, a finlandesa Kirsi, do outro, suas amantes negras. Aqui, no entanto, Nelson Pereira dos Santos elabora mais sutilmente as vivências e conflitos humanos: guiada pela mão do amante, a mulher branca movimenta-se liricamente numa cenografia em que a beleza da cidade de Salvador não ofusca a proposta de autenticidade documental. Os pormenores são abundantes, os planos contêm sempre boa quantidade de informações, apesar do despojamento que caracteriza a reconstituição histórica nas sequências que integram este nível do passado remotíssimo. Sirva de exemplo, na sequência 19, a descrição do quar-

to e da casa de Archanjo e sua conversa com Kirsi sobre as imagens que se encontram nos altares. Poder-se-ia, ao contrário, fazer reparo ao excesso e à complexidade de certas informações, dificilmente compreensíveis por quem esteja pouco familiarizado com os ritos do candomblé. Pouco clara, dando mesmo a impressão de ter sido decupada e realizada com um certo desleixo, é a cena do teatrinho de sombras e do sonho de Archanjo.

De fato, exame mais atento mostra-nos que a própria idéia de sonho deriva muito mais da posição que a cena ocupa na narrativa (antes, Archanjo deita-se com Kirsi, ouvindo ambos o apito do navio; depois, Archanjo levanta-se da mesma cama e faz uma oração) e da ligação da trilha sonora do que propriamente de seu tratamento interno. Não parece suficiente para caracterizar o sonho a tentativa do realizador de criar um clima sugestivo por meio da posição da câmera e da iluminação; percebe-se apenas a presença de algum elemento inquietante quando Archanjo deixa a platéia do teatrinho de sombras e disputa com Lídio Corrô a posse (na dança) de Rosa de Oxalá. Não é espontânea ou imediata a vinculação que o espectador deveria fazer entre a ação obscena dos bonecos e as relações de amizade e amor que unem o trio Archanjo/Lídio/Rosa de Oxalá, como sugere Ronald Monteiro em artigo citado⁴.

4. "O cinema de perspectiva popular", in *ANOS 70 - CINEMA*, Ed. Europa, Rio, 1979-1980, p. 107: "Num sonho, Archanjo identifica suas relações com a amada Rosa de Oxalá e sua amizade fraterna com Lídio Corrô, na ação obscena dos três bonecos que ele e Lídio encenam (o derrotado no amor humilha o suposto vencedor, sodomizando-o); abdica, então, do amor em favor da ligação com o amigo".

O entendimento completo da ação, salvo engano, só advirá do conhecimento do trecho correspondente da obra literária original, o que desvia para enfoques complementares o rumo da leitura textual que nos interessa fazer. O problema que de chofre se coloca é o da improbabilidade da transcrição cinematográfica adequada de um fluxo interior da personagem literária, a não ser por meio de exaustivos rodeios, expediente inviável no confronto de Nelson Pereira dos Santos com o texto de Jorge Amado:

"Não me importa o nobre, não me importa o rico, Rosa, muito ao contrário. Fosse o fidalgo da Caçupeleta, fosse o português dos secos e molhados, lhe ornaria a testa com prazer. Mas entenda, Rosa, e não me olhe assim: se Lídio nascesse de minha mãe, nela posto por meu pai, não seria tão meu irmão, não lhe deveria eu tanta decência e lealdade.

Não, não pode ser - mesmo que de amor eu morra, mesmo que estoure o coração ou vá de porto em porto buscando errante em cada uma teu sabor no turno e teu perfume, em nenhuma decifrando tua adivinha.

Rosa, nós não somos os bonecos da marmota, temos honra e sentimento. Rosa, nós não somos degenerados em promiscuidade imunda, uns animais ou, pior, uns criminosos. Sim, Rosa, exatamente isso: 'Mestiços degenerados em sórdida, em imunda promiscuidade', foi o que escreveu um professor de medicina, um doutor, um catedrático. Mas é mentira, Rosa, é calúnia desse sabetudo que não sabe nada"⁵.

5. Jorge Amado, *"Tenda dos Milagres"*, Ed. Record, Rio, 16a. ed., 1976, p. 100.

É preciso deixar bem claro que o exame do romance será um dado complementar, não essencial, à leitura do texto fílmico. Sua consideração, no entanto, além de se enquadrar naturalmente em contexto cultural mais amplo, tem ainda a vantagem de fornecer algumas coordenadas esclarecedoras do próprio filme e, por meio delas, dos desníveis porventura existentes entre este e as intenções (confessadas ou não) do seu autor. Merecem ser lembrados alguns pressupostos, ainda que óbvios, indispensáveis no confronto entre cinema e literatura:

- a qualidade do filme não decorre da mera fidelidade na expressão ou na tradução de idéias ou de situações narradas pelo livro;
- tudo aquilo que significa interiorização de personagens (monólogos interiores e reflexões do autor, por exemplo) encontra veiculação espontânea no livro, exigindo longos desdobramentos para se manifestar na narrativa fílmica sempre que esta não se utilizar dos recursos da comunicação verbal;
- carece de sentido toda leitura e avaliação que se atem a pormenores isolados, sendo indispensável integrar no conjunto orgânico do filme todos os aspectos selecionados e adaptados pelo roteirista.

Aplicados ao exame de TENDA DOS MILAGRES, esses critérios (ainda que meramente introdutórios ao estudo comparativo do binômio romance/filme), juntamente com suas consequências práticas, parecem justificar a afirmação de que Nelson Pereira dos Santos controla melhor as grandes articulações do seu filme do que os pormenores. De fato, alguns planos e cenas

não informam tudo aquilo que - pelo lugar que ocupam - deveriam estar informando. O caso do sonho de Archanjo, agora em exame, é exemplar. A apreciação da sequência revela a intenção de se dizerem as mesmas coisas que estavam ditas no romance, ou seja, que a amizade de Archanjo por Lídio se interpunha à sua paixão por Rosa. Mas o filme diz menos do que tudo isso e, nesse sentido, ele não traduz o trecho em questão do livro. Entretanto, essa inadequação isolada não é o maior problema, podendo mesmo ser encarada como um falso problema. O que merece discussão - vale ainda repetir - é o posicionamento (tanto no plano da diegese como na dimensão espaço/temporal) da sequência na organização geral do filme. Somente então poder-se-á afirmar com propriedade se ela é clara ou confusa, se ela surge ou não como informação coerente no desdobramento narrativo. Assim, a sequência do sonho em TENDA DOS MILAGRES, apesar de bem resolvida no plano da definição psicológica e da interpretação das personagens, revela-se incompleta como núcleo informativo, deixando de desempenhar integralmente a função que lhe parecia estar reservada no processo de sedimentação e de crescimento do protagonista Pedro Archanjo. Idêntica observação poderia ser feita com relação a outros momentos do filme, como no caso da transformação da iaba em negra formosa, narrada na sequência 26. Trata-se de um trecho mais pobre, pelo menos no que diz respeito à quantidade e à clareza da informação, do que a passagem correspondente no romance de Jorge Amado:

"Para tanto a iaba virou a negra mais formosa até hoje vista em terras da África, de Cuba e do Brasil, narrada em história, caso, relato ou xeretic: um destempero de negra, um deslumbramento de azeviche. Perfume de rosas desabrochadas para não se sentir o cheiro de enxofre: sandálias fechadas

para esconder os pés de cabra. Quanto ao rabo, em bunda se desenvolveu, escorreita e insubmissa, do resto do corpo independente, a requebrar por conta própria. Para dar-se pálida idéia da beleza da negra basta dizer que no percurso entre as profundas e a Tenda dos Milagres, ao seu passar, enlouqueceram seis mulatas, dois negros, doze brancos e uma procissão se dissolveu quando ela a atravessou. Viu-se o padre arrancar a batina e renegar a fé: e santo Onofre em seu andor voltou-se para ela e lhe sorriu"⁶.

A sequência 19 termina com o lamento de Rosa de Oxalá, que não consegue tirar Pedro Archanjo do seu pensamento. A sequência 20, introduzindo um primeiro retorno ao nível A, passará a discutir a própria elaboração da personagem. Surge um traçado de articulações que se desdobram aqui em, pelo menos, três níveis complementares: a sintagmática do filme que Fausto Pena realiza e que admite alternativas na sua construção (este plano em lugar daquele outro); a relação de produção dentro do cinema brasileiro, na qual a Embrafilme desempenha papel preponderante mas intrinsecamente ambíguo⁷; a vivência amorosa de Fausto Pena e Ana Mercedes, que conduz à revelação, ao entendimento e ao desdobramento dos amores de Rosa de Oxalá.

6. Ob. cit., p. 136.

7. A ambiguidade surge do confronto entre a iniciativa particular e a demanda do protecionismo estatal, concretizado na Embrafilme. O tema alcançou celebridade no debate de Cacá Diegues em torno das chamadas "patrulhas ideológicas", nos anos 78 e 79. Sem dúvida, cabe ao governo garantir e fortalecer um mercado que, por direito, pertence ao cinema brasileiro, protegendo-o das investidas da produção internacional. Outra questão é a de subsidiar alguns filmes privilegiados que, na maioria dos casos, não respondem com sucesso de bilheteria à confiança depositada em seus produtores.

Sucedem-se neste ponto, num ritmo mais veementemente, os diversos níveis temporais da narrativa: de A passa-se para E, quando se desenvolve a última sequência deste nível que, por sua vez, prepara um retorno abrupto e cheio de didatismo ao nível B. Com efeito, a cena da despedida de Kirsi à beira do cais, grávida de Archanjo, num momento que normalmente deveria convergir para a tranquilidade e para o lirismo, é interrompida violentamente pela trilha sonora que, antecipando as imagens da sequência 22, reintroduz o tema do jogo de interesse comerciais que vão caracterizando a ação dos donos das empresas de comunicação. A dicotomia processa-se agora no nível da montagem e não no interior da cena, como ocorrera no confronto entre Argolo e o jovem Archanjo. As sequências 22 e 24, confluindo para sequência 28, que as complementarã, desempenham a função de desmascarar, no plano da diegese, as reais intenções que se escondem sob as palavras do Dr. Zezinho e de seus colaboradores.

O número 25 corresponde a apenas dois ou três fotogramas de um "start" ou ponta de filme. O recurso, que se usa três vezes no decorrer da ação fílmica, funciona como uma espécie de advertência, relembrando ao espectador que ele está diante de algo que se constrói e que, por isso mesmo, se abre à sua intervenção pessoal. Poder-se-ia acrescentar que a sucessão dos níveis temporais vai aos poucos se consolidando como caminho para a revelação gradual da verdade de personagens e de situações do passado, superando uma possível impressão - inicial e aparente - de constituir impedimento à transparência do discurso. Em outras palavras, diríamos mais uma vez que

TENDA DOS MILAGRES só pode ser lido corretamente a partir da consideração de sua estrutura não linear, acronológica, sob pena de perder parte considerável de suas significações. A questão é saber se ao fazê-lo, dificultando a leitura longitudinal a que o espectador se acostumou, o filme está ou não contrariando sua proposta de obra popular. Se, ao falar realmente do povo, estaria condenado por seu próprio estilo a se comunicar com parcela bastante restrita do público brasileiro.

A sequência 26, que ocupa o centro da narrativa, é fundamental para a compreensão global do filme. É o momento das grandes transformações. Rosa de Oxalã e Dorotéia são agora as aparências das iabas, encarregadas de destruir - pela humilhação do amor - a personalidade de Pedro Archanjo. Este enfrenta o perigo e passa a ser o cão solto da Bahia, apto para a missão que lhe será confiada. No plano da elaboração fílmica, a personagem deixará de ser interpretada pelo versátil compositor Jards Macalé, substituído pelo poeta e pintor baiano Juarez Paraiso. Não interessa discutir a afirmação de Nelson Pereira dos Santos, segundo a qual Juarez Paraiso, por sua vida e por sua ação política, seria um Pedro Archanjo dos dias que correm. Parece ser mais coerente localizar a substituição dos atores no painel mais amplo da constituição da personagem cinematográfica, num processo criativo que se define pelo somatório de etapas provisórias e complementares ⁸.

8. A elaboração da personagem cinematográfica através de sucessivas interpretações de atores constitui um tema clássico na História do Cinema, tendo sido sintetizado com muita criatividade por Federico Fellini em OITO E MEIO (1963); recentemente Bob Fosse retomou a temática em ALL THAT JAZZ (1980).

Em síntese, entende-se que Archanjo-Macalé-Paraíso aproxima-se mais da personagem idealizada pelo seu criador do que Archanjo—Macalé e Archanjo—Paraíso, isolados. Além disso, a definição aberta da personagem encontraria correspondência na própria estrutura adotada do filme dentro do filme, que caracteriza TENDA DOS MILAGRES.

O exame do quadro sinótico das sequências e de seu conteúdo narrativo revela que o grupo 27/28/29 desdobra, com não disfarçada simetria, o material proposto pelo grupo 22/23/24, num conjunto que parece cercar, como se fosse realmente uma figura geométrica, o núcleo constituído pela sequência 26, centro geográfico do filme. Além da convergência há pouco exposta, sobre o confronto entre a Dra Edelweiss e o Dr. Zezinho, a sequência 23 prolonga-se na 27, discutindo nesse conjunto a problemática da criação artística e da sua manifestação pública através do espetáculo. O tom usado por Nelson Pereira dos Santos para montar esse segmento aproxima-se bastante da ironia e até do patético, como se verifica no final da sequência 23, que descreve o entusiasmo da dona-de-casa por Archanjo e pela Bahia. Mas o traço dominante será o da autenticidade e da espontaneidade das personagens, tanto na discussão prévia sobre preconceitos sociais e liberdade de expressão, quanto no frustrado ensaio do texto teatral então idealizado. Interessante também é observar que o projeto do filme de Fausto Pena nasce do impasse criado no final desse ensaio, num ato decisório que se poderia entender como revelador do mecanismo inconsciente que preside as opções de Nelson Pereira dos Santos pelo cinema. Deixando o terreno das hipóteses pelo das verificações concretas, é certo que merece particular

interesse a progressão narrativa aqui mencionada: da tempestade de intenções e de idéias ao ensaio do espetáculo teatral e deste à decisão de fazer um filme que, na diegese de TENDA DOS MILAGRES, já representa uma realidade.

Está aberto o espaço para a narração da maturidade de Pedro Archanjo, inteiramente localizada na segunda metade do roteiro. Já se observou que, introduzindo o nível D, não haverá retorno à atualidade, a não ser depois de esgotada a instância. Essa demora em aparecer caracteriza-se como o resultado de um difícil trabalho de pesquisa e de gradual revelação de fatos escondidos pela sociedade e pelos anos. Já se sabe, por outro lado, que Fausto Pena está fazendo o seu filme. O fato é lembrado pela sequência 41, que representa a única interrupção do bloco homogêneo do nível D. É o momento em que a personagem constata a falta de amor pelo cinema que se faz no Brasil, num gesto desiludido diante das malhas da dependência financeira e da burocracia do mecenismo oficial.

O primeiro segmento do nível D1 ocupa-se principalmente de Tadeu, "afilhado" de Pedro Archanjo, mostrando-o já homem feito. Mantém a técnica da progressão por contrastes: no nível da cena, a participação do engenheiro recém-formado em festa de cunho popular e, logo em seguida, sua atribulada assimilção pela sociedade burguesa, na qual preconceitos de cor e de família prevalecem sobre os valores da familiaridade e da amizade; no plano da sequência, o próprio choque entre os blocos 31 e 32, resolvido provisoriamente pelo afastamento de Tadeu, narrado em 33.

O prosseguimento da narrativa introduz então o longo segmento D2, constituído pelas sequências 34/35/36/37/38 e 39. Esse retorno dentro do "passado remoto" pode naturalmente ser analisado sob primas diversos, interessando-nos discutir o da sua *necessidade e clareza* dentro da narrativa. A principal justificativa deriva de imediato da proposta estrutural adotada, ela mesma decorrência da idéia de que as coisas do passado se conhecem melhor se forem buscadas lentamente, por meio das incursões sucessivas e complementares. Do ponto de vista da limpidez do discurso, exigência teórica cujo exame abriria novo espaço para discussão, observam-se sinais precisos que orientam o espectador no caminho que o filme vai percorrendo, através de seus planos, cenas e sequências, embora restem sempre alguns pontos obscuros. Não é impecável a lógica de Nelson Pereira dos Santos na concatenação dos níveis temporais de TENDA DOS MILAGRES. Por isso mesmo, a proposta apresentada no roteiro a posteriori poderia sofrer modificações: as sequências 34/35/36 e 37, por exemplo, seriam localizáveis em D1, passando-se a D2 somente a partir do aparecimento de Tadeu-menino. Mas essas são questões secundárias. Muito mais importante é salientar o papel que esse desdobramento narrativo não-linear desempenha como fator de estímulo à participação crítica do espectador. Transcendendo-as enquanto falhas de produção ou introduzindo-as intencionalmente, Nelson Pereira dos Santos assume as debilidades que se manifestam sobretudo no nível da cena, em TENDA DOS MILAGRES. As coisas não se apresentam como acabadas, elas surgem, se organizam e se modificam diante de nossos olhos, da mesma forma que a fragmentação in-

trínseca da personagem vivida por Macalé e Paraíso revelara-se no momento da troca de intérpretes. As coisas não são definitivas. Situação análoga, embora sob prisma diferente, ocorre no caso da apresentação da condessa Zabela a Pedro Archanjo na sequência 39, colocando em posição de cumplicidade (com o realizador do filme, pelo menos) o espectador que já a conhecera na sequência 31, por ocasião da festa pela formatura de Tadeu. Dissemos há pouco que a coerência entre os diversos momentos da diegese não parecia constituir um problema essencial para Nelson Pereira dos Santos. Pelo contrário, a par de elementos precisos de orientação para o espectador, permeiam a narrativa de TENDA DOS MILAGRES alguns pontos que contradizem a lógica da continuidade, como se ali tivessem sido postos com o fito de constranger e de perturbar toda leitura fluente e acomodada. Foi mencionado o lance da figura surpreendente de Pedro Archanjo, com as feições de Jards Macalé, na sequência 56. Poder-se-ia mencionar também o terno cor-de-rosa, usado pelo ator Juarez Paraíso em circunstâncias disparatadas e contraditórias: o fato não conotaria apenas um certo desmazelo de produção, mas, ao contrário, significaria uma intenção contundente de lançar ilogicidade dentro da ficção. Mais uma vez, por caminhos diversos, chega-se ao que seria o sentido profundo de TENDA DOS MILAGRES. Um filme cujas cenas são permeadas de emoção (as músicas, as danças, as discussões espontâneas, a solidão de Archanjo na prisão e o envolvimento gradual da canção—tema), mas que se revela como um todo somente através da decodificação de sua estrutura, organizada e montada a partir do sistema lógico de interpenetração dos níveis temporais. Em outras palavras, um filme que atin

ge a sensibilidade por meio de manifestações esparsas, mas que exige o raciocínio para ser compreendido (e, eventualmente, amado) na sua totalidade. E, agora, um filme também marcado por pequenas contradições que, deslocadas somente na aparência, parecem cumprir a função de abrirem novas frentes para o entendimento do cinema brasileiro.

Menção especial deve ser feita ao espírito de festividade que se manifesta em muitas sequências e que constitui, por si só, uma perspectiva de leitura do texto. *TENDA DOS MILAGRES* documenta, sob os letreiros finais, as festas baianas que comemoram, nas ruas, a data de 2 de julho. No plano da ficção, a dança e o canto conservam essa característica de documento, surgindo como manifestações espontâneas do povo e tendo a função de corporificar simultaneamente o júbilo e a tristeza, a complacência e o protesto. Basta lembrar, como exemplo, a ocorrência dos rituais festivos por ocasião do sepultamento de Archanjo, a festa profana após a sessão do teatrinho de sombras, a necessidade que os amigos têm de dançar quando Archanjo acaba de imprimir seu primeiro opúsculo ou quando comemora seus 50 anos de idade. O ritual, no dizer de Roberto da Matta, é "domínio privilegiado para manifestar aquilo que se deseja perene ou mesmo 'eterno' numa sociedade, ele surge como uma área crítica para se penetrar na ideologia e valores de uma dada formação social"⁹.

9. Roberto da Matta, *"Carnavais, malandros e heróis"*, Zahar Editores, RJ, 1979, p. 24. O trecho seguinte é também muito significativo: "O rito, assim, entre outras coisas, pode marcar aquele instante privilegiado onde buscamos transformar o único no universal (comemorando, por exemplo, nossa independência de uma nação matriz, colonizadora); o regional no nacional (quando festejamos um santo local que, naquele momento, pode representar todo o país); o individual no coletivo (como ocorre numa festa de aniversário, onde a ênfase é colocada nas relações entre gerações) ou, ao inverso, quando diante de um dado problema universal mostramos como o resolvemos, nos apropriamos dele por um certo ângulo e o marcamos com um estilo"-p.25.

No seu conjunto, o nível D aborda os anos de maturidade de Pedro Archanjo e, em função da personagem, oferece enfoques sucessivos sobre os preconceitos dos catedráticos da Faculdade de Medicina, sobre a ação violenta do Delegado Pedrito e o protesto indomável do candomblé, sobre as perplexidades do intelectual Fraga Neto na encruzilhada entre ideologia e ação. Muitos cortes poder-se-iam fazer sobre essas informações, dando margem a diversas propostas de leitura a partir de metodologias próprias da história, da psicologia, da sociologia, e assim por diante. É o que atestam os posicionamentos multidimensionais da crítica brasileira de TENDA DOS MILAGRES, que logo serão examinados. Assim, restaria apenas salientar a idéia central desse bloco que, sem margem de dúvida, é a da vocação de Pedro Archanjo para desempenhar um papel histórico na sociedade em que vive. A partir dele, à maneira de círculos concêntricos que se expandissem indefinidamente sobre uma superfície líquida, discute-se o sentido da função social em Fausto Pena, na Dra Edelweiss e, por extensão, na burguesia intelectual e, ainda mais precisamente, naqueles que fazem cinema no Brasil. A validade dessa extrapolação estaria justificada pela própria estrutura narrativa de TENDA DOS MILAGRES, aberta às discussões e às apropriações que se quiserem fazer.

Caberia ainda lembrar que o nível C, com as sequências 7 e 53/54 simetricamente localizadas no princípio e no fim do filme, funciona como mediador entre o presente e o passado, oferecendo informações sobre os eventos que cercaram a morte de Archanjo. Observe-se que a narrativa de TENDA DOS MILAGRES parece precipitar-se para seu final a partir do momento em que ele sente-se mal no comício e deixa-se ficar na sarjeta. No ní-

vel A, Fausto Pena arrisca um comentário sobre as idéias de sua personagem e considera cumprida sua missão de fazer o filme. Os figurões da atualidade pretendem prosseguir nas suas comemorações balofas e interesseiras, mas Nelson Pereira dos Santos os interrompe, como se desligasse um incômodo aparelho de televisão. É esse o momento preciso em que a ficção transmuda-se em documentário. O filme TENDA DOS MILAGRES pode, assim, reintroduzir o espectador na realidade que lhe é própria, depois de tê-lo enriquecido com a emoção e com a lógica da ficção.

À guisa de conclusão, observe-se que esta proposta de leitura não pretendeu ser exaustiva. Seu objetivo foi o de simplesmente aplicar à decodificação de um dado texto fílmico alguns dos princípios teóricos examinados anteriormente, sobretudo as noções desenvolvidas por Christian Metz no âmbito da paradigmática e da sintagmática. Duas convicções básicas nortearam essa aplicação:

- a de que a consideração do filme como conjunto de elementos articulados sob um enfoque unitário é essencial para se atingir uma decodificação específica;
- a de que é possível manipular o instrumental da teoria do cinema numa linguagem coloquial, acessível ao leitor não especializado.

Assim, utilizado como texto potencialmente favorável à pesquisa que se pretendia realizar, TENDA DOS MILAGRES foi analisado a partir de sua dimensão de sistema fílmico singular, enfatizando-se a consideração dos códigos particulares apenas em função de seu posicionamento e, portanto, da sua importância

relativa. Não se nega a validade de outras posturas de avaliação. O que se afirma é a maior objetividade de todo critério que adere ao texto e nele procura fundamentar as etapas da análise fílmica.

§ 2º - O Comportamento da crítica

Usando como fonte principal os arquivos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ), examinamos cerca de cinquenta textos sobre TENDA DOS MILAGRES, publicados em sua maior parte pela imprensa diária de um certo número de capitais brasileiras¹⁰. Esse material é o mais heterogêneo que se possa imaginar, aproximando meras opiniões pessoais de argumentações razoavelmente sólidas, misturando observações ligeiras a trabalhos de fôlego evidente. No que se refere a este último aspecto, concede-se que a extensão de uma crítica não pode ser assumida como critério para o julgamento do seu valor. Mas é também fácil de se entender que um texto muito curto e escrito às pressas dificilmente poderá fundamentar os conceitos emitidos, perdendo-se com muita facilidade

10. A crítica cinematográfica brasileira concentra-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, em jornais e revistas de divulgação nacional, assim mesmo com periodicidade bastante irregular. É precária a situação desse jornalismo cinematográfico nas demais cidades, configurando-se como exceções os exemplos de Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Goiânia. Diante desse fato, tornou-se desnecessária a consulta a outras fontes além do arquivo da Cinemateca do MAM, julgada suficiente a sua abrangência. Não foram recensados artigos publicados em revistas semanais, como VEJA e ISTO É.

dade nas malhas da gratuidade e do subjetivismo impressionista. Confirmando essa hipótese, podemos adiantar que os trabalhos de José Carlos Avellar, Marsha Kinder e Jean-Claude Bernardet, aos quais se acrescentará um ensaio mais amplo de Ronald F. Monteiro, precisamente por serem de maior fôlego, são os que se configuram como discursos mais elaborados e, portanto, úteis à compreensão do texto fílmico.

As demais críticas estão reunidas em dois grandes grupos. Adotou-se o critério estimativo da eficácia dos textos como instrumentos de aproximação dos significados latentes em TENDA DOS MILAGRES. Assim, classificaram-se no primeiro grupo as críticas que, mesmo sem abordar o filme como totalidade, souberam destacar seus aspectos mais significativos e, ainda que sumariamente, justificar as posições adotadas. Incluem-se no segundo grupo, bem mais heterogêneo, os meros resumos da trama do filme, com os quais muitos cronistas enchem o espaço disponível nos jornais; os textos nitidamente emocionais, a favor ou contra o filme, escritos ao correr da pena; as matérias, às vezes jornalisticamente funcionais, nas quais observações críticas superficiais são esmagadas pela massa das citações de trabalhos alheios.¹¹

11. Neste grupo estão também incluídas as matérias enumeradas na nota 39 deste capítulo. Pode-se dizer que, de um modo geral, é bastante melancólico o panorama da crítica cinematográfica brasileira, tanto quantitativa quanto qualitativamente. São poucos os veículos que publicam críticas com periodicidade regular, faltam oportunidades para discussão de critérios e de metodologias, são poucos os críticos que podem dedicar-se a um trabalho constante de leitura e de atualização.

Incluído neste último grupo, Celso Araújo, por exemplo, prepara a opinião pública para o lançamento do filme em Brasília, afirmando *profeticamente* que se trata de "um filme para grandes multidões, não fosse sempre o caráter caduco dos exibidores"¹². Insistindo também na problemática do mercado do cinema brasileiro, Aníbal Fernando fala em "filme despojado, bruto nas suas imagens, poético, um levantamento generoso de uma generosidade brasileira que hoje está ameaçada pela TV e pelas tentativas oficiais de puxar essa mesma cultura popular"¹³. José Bernardes vê as coisas sob outro prisma, no que ele mesmo chama de "rápido e introdutório corte definidor desta obra". Através de "eficaz e límpida narrativa", observa, "TENDA DOS MILAGRES realiza um vigoroso, abrangente e intuitivo discurso sobre o nosso brasileiro, as nossas raízes"¹⁴. Também para Alberto Silva, o filme, antes uma obra populista do que popular, é "canto de louvor à contribuição negra para a fusão racial"¹⁵. Mudando a direção dessas abordagens, Nelson Hoineff diz que TENDA DOS MILAGRES "vale sobretudo pela resposta dialética à tendência de aburguesamento da obra de Jorge Amado". Impregnado de baianismo, o filme "contém o cinismo debochado tantas vezes procurado pelo romancista e raramente reproduzido no cinema"¹⁶.

12. "Braços e idéias fortes", in *Correio Brasiliense* (DF), 22/06/1977.

13. "Tenda dos Milagres: um antienlatado nacional", in *Folha de São Paulo* (SP) (Rio), 15/11/1977.

14. "A criação da autêntica alma brasileira", in *Correio Brasiliense* (DF), 19/11/1977.

15. "Mergulho em nossa especial negritude", in *Última Hora* (RJ), 19/11/1977.

16. "Tenda dos Milagres", in *A Notícia* (RJ), 17/11/1977.

Opinião diametralmente contrária tem o crítico Ely Azeredo ao afirmar que "à sua maneira, o cineasta encampa o baianismo de Jorge Amado no que ele tem de mais ufanista e turístico", alinhando "sequências de humor ferino" a "outras de um alegre faz-de-conta reminiscente de carnavais que não voltam mais"¹⁷. A seu lado coloca-se José Júlio Spiewak ao revelar em Nelson Pereira dos Santos o cultor de um folclorismo de exportação, proposto como "realidade brasileira". O filme acentuaria essas "afetações folclórico-nacionalistas", proporcionando uma visão de nosso país "das mais falsas e provincianas"¹⁸. E, para encerrar essa resenha de impressões, a explosão de um jornalista carioca ao sair de uma sessão privada no Cinema Méridien: "Um manifesto político, cultural, histórico, estético, racial, democrático e com os verdadeiros sentidos da brasilidade poucas vezes tão generosa e grandiosamente expressos em música, filme, peça, livro ou poema"¹⁹. Desprovidas de justificativas analíticas, essas opiniões não se articulam num complexo crítico convincente, acabando mesmo por desorientar o leitor na sua tarefa individual de apreciação fílmica.

Os textos incluídos no primeiro grupo são, em geral, um pouco mais extensos, dentro do que nos habituou o precário jornalismo cinematográfico brasileiro. Não se deve esquecer que nossos críticos de ci

17. "O modelo populista", in *Jornal do Brasil* (RJ), 18/11/1977.

18. "Tenda dos Milagres", in *Jornal da Manhã* (SP), 09/02/1978.

19. "Tenda dos Milagres: com o coração na mão", in *O Globo* (RJ), 29/06/1977.

nema enfrentam problemas bastante graves. O espaço disponível nas colunas dos jornais, como vimos, é muito escasso, poucas vezes ultrapassando ao de duas laudas datilografadas. As críticas são produzidas da noite para o dia, geralmente após uma única visão do filme que será discutido. Há ainda problemas políticos determinados pelas linhas editoriais dos veículos de comunicação. Todo esse emaranhado de restrições acaba por abafar as melhores intenções dos autores, abrindo-lhes o caminho fácil da acomodação e da repetição mecânica de conceitos. Se, por um lado, a grande maioria dos filmes examinados, estrangeiros ou brasileiros, esgota-se facilmente sob esse crivo superficial (o que não quer dizer que "maus" filmes não possam integrar discursos válidos sobre a realidade cinematográfica), é óbvio que se trata de esquema insuficiente para avaliar obras mais ricas de significado, como é o caso deste TENDA DOS MILAGRES. A verdade é que pouco interessam as opiniões de um crítico, por mais profissionais que elas sejam, diante da nossa expectativa em relação ao texto: a decodificação de sua mensagem, seja como um fim absoluto, seja como preâmbulo para considerações de outra ordem. Ora, qualquer proposta de interpretação só tem sentido se devidamente justificada, o que, em outras palavras, implica na revelação de um percurso analítico que, se escondido, corre o risco de não conduzir a lugar algum.

Para organizar melhor os comentários sobre este grupo, enumeramos em primeiro lugar os posicionamentos favoráveis ao filme. Maria Cristina Diniz desenvolve seu raciocínio a partir de uma referência comparativa com o romance. Conclui que a mensagem de Jorge Amado, a saber, "a importância da cultura negra, o valor da miscigena

ção, a necessidade de se preservar os valores populares", foi devidamente captada. Por outro lado, situações e personagens aparecem fielmente retratadas, pois "o filme soube também transportar para a tela a pluralidade temporal encontrada no romance"²⁰. Fernando Ferreira estende sua colocação à realidade do nosso cinema, observando que TENDA DOS MILAGRES "incorporou o melhor da inventividade de Jorge Amado à lúcida temática de um dos cineastas que mais obstinadamente tem pensado e vivido o Cinema Brasileiro". Por outro lado, o ostensivo clima de festa, de verdadeira ressurreição, presente no filme, não seria fruto de sentimentalismo mas "afirmação de vitalidade e de convicção em valores de autenticidade"²¹. Sérgio Habib introduz o aspecto do trabalho dos atores, destacando sua espontaneidade, fora dos padrões habituais (o "verniz do cinema americano") que condicionam o espectador. Observa que existe simetria entre a personagem de Pedro Archanjo ("a forma de se chegar à democracia seria a miscigenação") e o cineasta ("a forma de se obter um cinema genuinamente nacional é a descolonização do nosso comportamento")²². Interpretação bem próxima a esta é a de Edmar Pereira ao considerar TENDA DOS MILAGRES um filme simples, apesar de amplo, rico e aberto, refletindo a procura que Nelson Pereira dos Santos empreende de "uma forma cinematográfica capaz de simul-

20. "Tenda dos Milagres, em prosa e cinema", in *Jornal de Brasília* (DF), 07/08/1977.

21. "Tenda dos Milagres", in *O Globo* (RJ), 16/11/1977.

22. "Um filme desconolizado", in *Jornal de Brasília*, 30/11/1977.

taneamente comportar suas preocupações como artista criador e identificar-se com os mitos e a linguagem popular". Após descrever as três épocas diferentes que integram a narrativa, observa que o cineasta "vai meticulosamente desmontando os engodos, armadilhas e reticências erigidas em torno da verdade pelos preconceitos e conveniências da cultura que detém o poder". É através da reflexão sem concessões, proposta pelo cineasta, "que se chega à beleza e à emoção, assim como à profunda e implacável ironia deste luminoso depoimento sobre a cultura brasileira"²³. Miguel Pereira, que considera o romance de Jorge Amado como "um dos momentos de maior reflexão do escritor", também afirma que Nelson Pereira dos Santos soube explicitar a força desse universo riquíssimo. Salientando o envolvimento que o filme provoca no espectador, considera-o "totalmente acabado, senão o mais bem acabado do cinema brasileiro nos últimos anos". Destaca de modo particular "a forma com que Nelson Pereira dos Santos captou a energia viva de um povo, sua luta, seus traços culturais e o seu caráter"²⁴.

Não é raro o caso de críticos que, percebendo a importância e a complexidade de determinado filme que devem abordar, protegem sua crônica sob a ressalva de "primeiras impressões", promessa que poucas vezes tem chance de ser cumprida. É o que faz Ronaldo Noronha, por exemplo, diante de TENDA DOS MILAGRES.

23. "Um atestado de amor ao cinema e ao povo brasileiro", in *Jornal da Tarde* (SP), 03/02/1978.

24. "Tenda dos Milagres: a busca de um caminho popular para o cinema brasileiro", in *O Globo* (RJ), 12/06/1977.

No seu curto texto ele afirma que se trata de um filme profuso e jubiloso porque, por um lado, expressa uma libertação dos preconceitos político-ideológicos de Nelson Pereira dos Santos e, por outro, promove o encontro com o espírito e a alma do povo brasileiro, na "humildade diante da força da criação popular: arte, religião, saber"²⁵. Já Paulo Augusto Gomes opta pela analogia dentro do universo fílmico, comparando Pedro Archanjo e Ajuricaba, um e outro mal entendidos por uma sociedade que não aceita sua recusa à incorporação de idéias estrangeiras. Archanjo, particularmente, é "sensual, exprime-se não apenas através de suas idéias e livros, mas também por seu corpo"; ao praticar a impureza racial, "atinge a essência da alma brasileira"²⁶. Cleonice Pitanguí Mendonça adota exclusivamente o ponto de vista do cientista social e procura discutir temas contidos no filme, como o candomblé. Este seria um símbolo enquanto "representação de uma cultura que não se entregou", que se mantém viva mas "não tem medo de incorporar em si elementos novos trazidos pelos contatos com outros povos"²⁷.

25. "Primeiras impressões", in *O Estado de Minas* (BH), 14/02/1978.

26. "A força e a consciência", in *O Estado de Minas* (BH), 07/03/1978.

27. "Deixem o povo falar", in *O Estado de Minas* (BH), 28/02/1978.

Algumas críticas, a par dos elogios, chamam a atenção para defeitos, mais ou menos graves; outras são francamente negativas. Entende Bruna Becherucci, por exemplo, que Pedro Archanjo não é tanto o protagonista mas o tema do filme: "Deve a cultura mestiça, afro-brasileira, sobreviver ao lado da cultura oficial de importação?" Depois de descrever as principais situações e personagens do filme, observa que, para expor esse tema, Nelson Pereira dos Santos "escolheu o caminho sereno e pouco comprometedor da ironia e da meia comicidade", transformando o problema em lição "garbosa e sem pedantismo, a um nível popular". Mas entende como meras tentativas para o sucesso do filme no exterior a "fartura de personagens e casos e a exploração repetida dos desfiles, das esplendorosas procissões"²⁸. Maria Christina Diniz, no trabalho já citado, tempera seus argumentos favoráveis com a observação de que a atmosfera mágica e sobrenatural do livro não teria sido captada, chegando mesmo a ser precária e deficiente "na cena da Iaba em que o simples clarão vermelho e o ruído de trovões não deixam claro que se trata de um ser mágico"²⁹. Também Sérgio Habib comenta que o espectador é "soterrado por uma avalanche de informações, emoções e idéias"³⁰, fato que dificultaria a compreensão de TENDA DOS MILAGRES, apesar de todos os seus aspectos positivos. Já o crítico-cineasta Alfredo Sternheim adota posição completamente

28. "Uma garbosa lição sobre nossa cultura não oficial", in *Jornal da Tarde* (SP), 15/03/1978.

29. Cf. nota 20.

30. Cf. nota 22.

desfavorável ao filme. Afirma de início, sem maiores explicações, que Jorge Amado é escritor superficial porque os filmes baseados em seus livros dão essa impressão. No filme de Nelson Pereira dos Santos condena um "lamentável esquematismo, onde os adeptos do candomblé são bons e os outros não", observando por extensão que "o comentário musical é bombástico, na base da música de Verdi". Do ponto de vista narrativo "o ritmo é frouxo, o vai-e-vem da montagem quanto ao passado e presente colabora para a falta de clareza", enquanto que, sob o prisma político, Nelson Pereira dos Santos seria um "racista ao contrário", como estaria demonstrando a impostação dada à personagem de Nilo Argolo. Também a crença religiosa de Pedro Archanjo "acaba sendo apresentada com uma simpatia e superficialidade que faz com que tal exposição seja apenas folclórica, para turista".³¹ Por seu turno, apesar de ressaltar algumas boas situações, Rubens Ewald Filho acha o filme confuso e redundante para realmente atingir o público popular a que estaria endereçado, acrescentando a tais entraves os diálogos pouco claros e a interpretação deficiente.³² Já para Luís César Cozzatti a confusão narrativa é tal que faz crer em empastelamento. Observa que os rituais afro-brasileiros se descaracterizam e passam a ser rituais conformadores, deixando "de ter significação como elementos de uma cultura de resistência,

31. "Tenda dos Milagres", in *Folha da Tarde* (SP), 15/03/1978.

32. "Tenda: o cinema ligado", in *A Tribuna* (Santos), 03/02/1978.

germes do poder do futuro". Comenta que até hoje o problema racial brasileiro é muito mais social do que propriamente racial: "Mais do que a mulatização, o que leva a sociedade oficial a abrir suas portas é o dinheiro e o título universitário. O filho de Archanjo - aparentemente mostrado como exemplo de superação do racismo - é mais um exemplo de derrota do que de vitória, uma exceção que só justifica a regra e, desta maneira, mistifica as questões levantadas pelo filme". Conclui que, apesar de tudo, o filme é envolvente, constituindo razoável divertimento "de beleza inerente à cultura afro"³³. Mais categórico, Hélio Nascimento vê em TENDA DOS MILAGRES uma investida "gratuita e superficial contra valores que, no bem de qualquer nacionalidade, nunca deveriam ser ridicularizados", referindo-se à aproximação entre a música de Verdi e as atitudes racistas de personagens do filme. Critica também o que identifica como procura "bem européia" do distanciamento, através de uma metalinguagem responsável pelo afastamento do público e de uma direção de atores à Rossellini, que já estaria superada. Admite qualidades no filme, sente que Nelson Pereira dos Santos "realmente ama seu povo e sua gente", mas não encontra nele traços da inteligência que "torna grandes os cineastas de qualquer nacionalidade, de qualquer cor".³⁴

33. "Cultura popular versus cultura dominante", in *Zero Hora* (Porto Alegre, RS), sem data, provavelmente de fevereiro de 1978, logo após a exibição no Festival de Gramado.

34. "Tenda dos Milagres", in *Jornal do Comércio* (Porto Alegre, RS), sem data registrada, valendo a mesma observação da nota anterior.

A meu ver, as hesitações opinativas que caracterizam os últimos textos examinados revelam o caráter aproximativo desses trabalhos, por demais impressionistas e personalistas. Como dizia no início, muitos deles não escondem o profissionalismo e, portanto, a seriedade de seus autores. Mas, na sua grande maioria, pouco mais nos oferecem do que as conclusões de um raciocínio que nos é ocultado. Em outras palavras, como dizíamos antes, esses trabalhos criticam sem analisar ou, pelo menos, sem demonstrar a validade do percurso analítico. E, sob esse prisma, pouca coisa acrescentam à precariedade dos comentários e das opiniões que costumamos ouvir de espectadores comuns, à saída de um cinema. Apesar de ser, cientificamente, a etapa final da longa trajetória de decodificação de um texto, fílmico ou não, a emissão de juízos de valor é tarefa mais acessível (pelo menos externamente) a qualquer observador e, por isso mesmo, a menos específica de todas.

Três artigos de Jean-Claude Bernardet constituem discurso crítico bastante mais amplo sobre TENDA DOS MILAGRES. Partindo de algumas observações a nível de linguagem (é um "filme tosco"; os atores são forçados a desaparecer atrás de personagens que, esquematicamente, fornecem "significações claras e sem ambiguidades", exceção feita para a figura de Anna Mercedes, mais rica humanamente porque possui motivações nunca "totalmente claras"), afirma o crítico que a intenção de Nelson Pereira dos Santos, usando o enredo intrincado, é a de expor idéias ou teses, a saber:

- afirmar (e não propriamente discutir, como seria

desejável) que a miscigenação é solução para a democracia racial, "numa sociedade constituída por pretos e brancos";

- declarar que "a vida cultural é essencialmente política", como se depreende do conjunto das situações descritas no filme: o seminário sobre Pedro Archanjo, as aulas e as solenidades na Faculdade de Medicina, a montagem da peça teatral, e assim por diante.

Citando o sociólogo Eduardo de Oliveira, afirma Jean-Claude Bernardet que a tese da miscigenação está sempre orientada para a "brancura", o próprio mulato aspirando a uma "consciência branca". Nessa ordem de idéias, tanto Pedro Archanjo como Nelson Pereira dos Santos tornam-se racistas, caindo na contradição de serem contrários à cultura negra que dizem defender. Pois a miscigenação, em termos radicais, seria "a forma pacífica de exterminar os negros". Assim, a ideologia subjacente a TENDA DOS MILAGRES torna-se "desmobilizadora", um autêntico convite à inação. Os conflitos registrados na sociedade, como os casos do professor Argolo e do coronel Gomes, são encaminhados passivamente na medida em que "o próprio passar das gerações vai resolvendo o problema do preconceito racial. O próprio fluir da História soluciona os problemas". As mudanças tornam-se espontâneas, naturais: a mesma polícia que perseguia os afoxês no carnaval ergue-se mais tarde contra os preconceitos raciais, protegendo o casamento de Lu e Tadeu. A esterilidade de uma ideologia como a subjacente a TENDA DOS MILAGRES confirma-se por fatos contemporâneos, conclui o crítico, que indicam a sobrevi-

vência, na Bahia, de racismo igual ao de um século atrás.³⁵

A posição de Jean-Claude Bernardet sobre a ideologia do filme de Nelson Pereira dos Santos aparece ainda mais matizada em "*Cinema Brasileiro: proposta para uma história*", recentemente publicado.³⁶ De modo especial, o capítulo IV discute o relacionamento do cinema e dos cineastas brasileiros com os governos de após 1964, assunto que gerou o debate em torno das chamadas "patrulhas ideológicas". Mostrando a atenção toda particular que o Governo Geisel dedicou ao cinema, preocupa-se o autor em determinar as motivações subjacentes a esse movimento, observando que o cinema pouco atinge as classes populares e que, por isso, nunca teve um papel preponderante na construção de uma hegemonia ideológica. Explica então esse empenho governamental como tentativa no sentido de conquistar a classe média, sabidamente forjadora da opinião pública. Com mais rigor, vê na resposta colaboracionista dos cineastas ao apelo do Governo Geisel uma contrapartida às medidas efetivamente tomadas pelo Governo a fim de fortalecer financeiramente e de defender politicamente o mercado cinematográfico brasileiro. Deplora Jean-Claude Bernardet que esse preço seja tão caro, configurando uma atitude dominadora da classe erudita sobre a classe que detém os valores da cultura

35. "Tenda dos Milagres: a cultura é um fato político", in *Última Hora* (SP), 08/02/1978 - "Estamos ficando brancos", *ib.*, 14/02/1978 - "Tenda dos Milagres: um convite à alienação", *ib.*, 16/03/1978.

36. Jean-Claude Bernardet, "*Cinema Brasileiro: proposta para uma história*", Ed. Paz e Terra, RJ, 1979.

popular. Ao compactuar com esse estado de coisas é que a ideologia de TENDA DOS MILGARES, aparentemente progressista, seria estática e, portanto, estéril.

Esta proposta, organizada sob o signo geral da ciência política, amplia algumas das abordagens que mencionamos acima, diferenciando-se delas por constituir um raciocínio completo e justificado. Têm elas em comum o fato de não considerarem especificamente o texto fílmico, ou seja, essa particular organização de imagens e de sons que reproduzem o mundo real. Preferem analisar a realidade através dos códigos não específicos que são assumidos como elementos integrantes da proposição fílmica. Assim, a análise de Jean-Claude Bernardet não se faz diretamente sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos; abarca o universo mais amplo proposto por Jorge Amado e, mais ainda, a problemática racial e de colonialismo cultural que serviu de base ao romance.

O texto de Marsha Kinder contém afirmação inicial que implica num imediato posicionamento da autora: porque consegue conscientizar sua platéia e porque, ao mesmo tempo, é agradável de ser assistido, TENDA DOS MILAGRES constitui um brilhante filme político. Segundo a autora, a análise social proposta por Nelson Pereira dos Santos lembra Jean Renoir, tornando-se mais abrangente ao combinar cômica compreensão com penetrante humanismo. O filme completa um círculo perfeito na medida em que discute ideologias, nos envolve emocionalmente, nos diverte com sátiras e desmistifica a estrutura social brasileira. Segue curiosa colocação, provável reflexo da condição de estran

geira da autora. Entendendo que o filme mistura problemática racial com política sexual, ela vê na beleza plástica e musical da narrativa uma celebração da vitalidade do sexo como grande riqueza nacional. Em todos os seus níveis de significação TENDA DOS MILAGRES estaria reafirmando a miscigenação "de ideologia e instinto, lógica e mágica, materialismo e música, dogma e dança". Sua estrutura narrativa, prossegue, é semelhante à do CIDADÃO KANE, de Orson Welles, porque, depois de relatar a morte de Pedro Archanjo, incorpora "múltiplas perspectivas contraditórias, através da pesquisa de um jornalista. A verdade que se constrói está muito além, também aqui, dos depoimentos e das versões oficiais. O problema é que Archanjo, ao contrário de Kane, é um anti-herói na perspectiva tradicional. Como transformar esse homem "pobre, preto, desconhecido, modesto e comum" no herói popular "de um filme comercial que possa ser vendido com sucesso e distribuído numa sociedade capitalista?" A resposta estaria no fato de que as histórias de Pedro Archanjo e de Fausto Pena assentam-se sobre idêntica perspectiva política, uma vez que "emergem de uma sociedade que é dominada pelas mesmas forças". Essa atualização histórica de um problema aparentemente superado dá idêntica força de persuasão aos diversos planos temporais da narrativa. O espectador coloca-se diante de um sociólogo que é, ao mesmo tempo, um Prêmio Nobel e um gringo estúpido. Em relação a ele, no entanto, Fausto Pena e Ana Mercedes desempenham o mesmo papel subserviente que Pedro Archanjo era obrigado a fazer como bedel da Faculdade. Posto em confronto com essas três personagens, Pedro Archanjo surge como um "super-herói de muitas trans-

formações ... capaz de professar ao mesmo tempo duas teorias contraditórias", numa referência explícita ao diálogo com o professor Fraga Neto, no final do filme.

Dos choques ideológicos, da miscigenação, do encontro de valores, da mentira e da verdade, do preto e do branco: o filme de Nelson Pereira dos Santos desdobra-se em elementos contraditórios que tendem a despertar o espectador do seu comodismo. A própria autora da crítica sente-se envolvida nessa exigência de tomar uma posição: "Ao mesmo tempo em que eu posso facilmente ser levada a escrever que este filme deve ser visto por todos e que Archanjo é uma personalidade digna de ser admirada (embora seu mito incluía mentiras, distorções e omissões), devo convir que também eu estou usando esta revista para abastecer meu bolso, minha bibliografia e o meu ego. Archanjo, Pena e Pereira dos Santos não são puristas e também nós, espectadores, não o somos - este é o ponto central. O filme celebra a miscigenação e as formas mistas como a melhor solução para o racismo, para democracia e para fazer filmes".³⁷

O texto de Marsha Kinder é bastante longo, estendendo-se na descrição e análise de personagens. Mas o resumo da idéia central, como fizemos acima, parece-nos suficiente para definir a perspectiva adotada pela autora. A consideração da narrativa de TENDA DOS MILAGRES fornece-lhe base para a proposta da espiral que, partindo da figura de Pedro Archanjo, envol-

37. "Tent of Miracles", in *Film Comment*, USA. fevereiro/março 1978, p. 45-50.

ve sucessivamente os protagonistas do filme e o seu realizador até chegar a nós, espectadores. Não há um juízo de valor, mas um simples desvelamento dos significados latentes na narrativa fílmica mediante a elaboração e aplicação de uma hipótese de trabalho. Evidente que esta será tanto melhor quanto mais puder ser comprovada pela leitura objetiva da imagem fílmica. O texto seguinte, o último que analisamos, explicita melhor ainda esta metodologia de análise.

De José Carlos Avellar, além da crítica "Introdução a um filme sobre o verdadeiro milagre brasileiro"³⁸, examinamos o texto inédito "Cineojuobã". No primeiro trabalho, praticamente desdobrado no segundo, o crítico destaca em TENDA DOS MILAGRES o mesmo clima de espontaneidade e de brincadeira que já aparecera em algumas sequências de O AMULETO DE O-GUM, como na visita de Gabriel e Eneida à família, com o almoço descontraído na casa modesta, em bairro da periferia de São Paulo. Em TENDA DOS MILAGRES existe algo semelhante a uma programação de TV, sempre começando para o espectador que liga o aparelho: há o espetáculo, depois o comercial, depois o filme. O filme de Nelson Pereira dos Santos se organiza pela justaposição e pela superposição de diferentes mensagens, contidas nos planos narrativos. O texto "Cineojuobã" parte da premissa de que TENDA DOS MILAGRES discute "como se faz cinema entre nós". Desde a primeira cena, com Fausto Pena e Dadá trabalhando na moviola, o filme parece estar querendo falar

38. In *Jornal do Brasil* (RJ), 18/06/1977.

de cinema, mas essa conversa não é direta, observa o crítico. Ela é apenas sugerida por um conjunto de sinais, de "marcas visuais" (cartaz de cinema, manifestos, poster, etc...) aparentemente relegadas a um plano decorativo, mas acabando por constituir uma história paralela que, por ser a "única efetivamente visível", será também a mais importante. E, enquanto a história principal se desenvolve (as comemorações do centenário de Pedro Archanjo e, em consequência, a redescoberta gradativa dessa personagem histórica), novas marcas vão surgindo, algumas ainda visuais, outras também sonoras (os sambas de roda, os cantos de candomblé e os trechos do hino nacional que se misturam às vozes e aos ruídos de cena). Todos esses elementos da imagem convergem no sentido de estimular o espectador a selecionar e ordenar a seu modo o material proposto pelo filme ou, numa palavra, a montar a própria história. Através da sua estrutura, que deixa "o espectador sempre consciente de se encontrar diante de uma representação", TENDA DOS MILAGRES passa também a ser uma discussão sobre o cinema ou mais exatamente uma conversa solta e informal sobre o cinema que se fazia no Brasil de 1977. É sob esse aspecto que, introduzindo o espectador nos segredos do próprio mecanismo da narrativa fílmica, a encenação acaba sendo mais reveladora do que a própria história encenada. Em outras palavras: porque a história é "fracionada, contraditória e inacaba", o espectador é aos poucos levado a perceber o que o filme realmente quer dizer, a saber, "como representar". Observa o crítico que essa conversa sobre a representação acabará por transcender os limites do filme para introduzir uma questão cultural e ideológica imedia-

ta: "como representar com fidelidade... a sociedade brasileira de agora". José Carlos Avellar exemplifica com a cena em que o Dr. Fernando Góes, o novo chefe de polícia, prepara-se para receber o coronel Gomes, "interpretando" suas funções: "o ator brinca com o personagem que interpreta". Outra referência é a fala de Fausto Pena explicando que a narrativa deixara Pedro Archanjo na prisão porque as greves e as passeatas não são bons assuntos para o cinema. O sentido exato do texto, observa o crítico, "não chega até o espectador pelo perfeito entendimento das palavras mas pelo perfeito entendimento do tom usado para falar", pois a voz de Fausto Pena soa falseada, transmitindo nesse exagero "uma certa dose de malícia ou de crítica". A revelação dessas segundas intenções, escondidas a uma leitura mais superficial do filme, não implica em que a escolha da história de Pedro Archanjo tenha sido indiferente para seu realizador. Como o texto literário, como a história e a ficção sobre Pedro Archanjo, o filme de Nelson Pereira dos Santos quer falar da "parcela da população brasileira que fica à margem da história, que tem suas formas de expressão cultural reprimidas" e é do ponto de vista "da parcela da sociedade que sustenta o bem estar material da outra parcela" que a câmara também se coloca. A história de Pedro Archanjo convinha às intenções de Nelson Pereira dos Santos porque existe uma ligação entre a tentativa de se ver a sociedade a partir do ponto de vista da parcela reprimida e o esforço de libertação na direção oposta à do cinema industrial, dessa máquina de sonhos que (de)formou as cabeças dos espectadores nos países colonizados. Assim, o filme não buscou a

forma da composição literária em Jorge Amado, mas a "estrutura dramática da narrativa, a relação dos diversos personagens entre si". Como na conversa entre Pedro Archanjo e Fraga Neto, ponto central do filme, segundo o crítico. Archanjo procura explicar que os orixás são um bem do povo e que "as transformações terão de ser feitas a partir da cultura própria dos dominados". Mas é importante, ou mesmo mais importante, perceber também - por detrás do texto - que os dois atores não se sujeitam às regras da interpretação convencional; pelo contrário, livres de estereótipos, eles podem pensar mesmo naquilo que estão dizendo. TENDA DOS MILAGRES é, assim, uma mistura de fatos e esses fatos "revelam conflitos entre as formas de cultura", ao mesmo tempo que indicam "como o espectador pode fazer corretamente a sua cabeça trabalhar durante uma sessão de cinema, os olhos especiais que o homem botou no mundo para tudo ver e tudo contar"³⁹.

39. "Cineojubã", texto inédito citado. Além das matérias recensadas, outras críticas e reportagens sobre TENDA DOS MILAGRES foram examinadas, deixando de ser mencionadas por que nada acrescentam de significativo. A maioria das que são abaixo citadas limita-se a transcrever o *press-release* distribuído pela EMBRAFILME:

- "Tenda dos Milagres, o filme desconolizado de Nelson Pereira", in *A Gazeta, Vitória (ES)*, 31/07/1977.
- "Tenda dos Milagres reivindica a vanguarda", Walter Sotomayor, in *Correio Brasiliense*, 02/08/1977. Matéria republicada, *ipsis litteris*, na edição de 17/11/1977 do mesmo jornal.
- "Gilberto Freyre detecta ação contra Pernambuco", matéria in *Diário de Pernambuco, Recife (PE)*, 13/12/1977. A nota é republicada na *Gazeta de São Paulo (SP)*, 19/12/1977 e no *Jornal do Brasil (RJ)*, 20/12/1977.
- Matéria na *Luta Democrática (RJ)*, 04/08/1977.
- Matéria em *O Dia (RJ)*, 13/11/1977.

Pela sua impositação e extensão "Cinejobá" define-se como ensaio, atingindo nível bem superior ao dos demais trabalhos recenseados. A mesma observação vale para o texto de Marsha Kinder e para o tríptico de Jean-Claude Bernardet. Filia-se ainda a esse grupo o artigo já citado de Ronald F. Monteiro⁴⁰. Trata-se de trabalho de fôlego, abordando comparativamente a problemática do cinema de perspectiva popular, nos anos 70, a partir da aproximação entre dois filmes de Nelson Pereira dos Santos: O AMULETO DE OGUM e TENDA DOS MILAGRES. Interessa-nos salientar que o autor parte da consideração da estrutura narrativa deste último filme para desenvolver sua análise. Em outras palavras, é precisamente no texto fílmico que ele se apoia para chegar à exposição e à discussão de um conjunto de enfoques complementares, numa perspectiva que solidifica e dá autenticidade à sua pesqui-

-
- "Tenda dos Milagres, preto no branco", Roberto Rocha, in *A Tribuna, Vitória (ES)*, 18/11/1977.
 - "Tenda dos Milagres", in *Jornal de Santa Catarina, Blumenau (SC)*, 26/11/1977.
 - "Saravá, Nelson Pereira", in *Última Hora, (SP)*, 23/01/1978.
 - "Mais um livro de Jorge Amado nas telas", in *A Gazeta, (SP)*, 31/01/1978.
 - "Tenda dos Milagres - uma análise sobre racismo", Paulo Dinamarco in *Diário de Minas (BH)*, 10/02/1978.
 - "O insuperável Tenda dos Milagres", matéria in *Gira da Umbanda*, sem data e local.
 - "Tenda dos milagres", in *Jornal do Comércio, Porto Alegre, (RS)*, 30/05/1978.
 - "Tenda dos Milagres: o povo vai ao cinema", Marcos Faria in *Luta Democrática (RJ)*, 10/11/1977.

40. Cf. nota 12, capítulo terceiro.

sa. Assim, por exemplo, suas observações sobre a presença da brincadeira na raiz de espetáculos populares não constituirão um discurso aleatório ou impertinente; pelo contrário, encontrarão fundamento na observação de que o humor e a brincadeira marcam o estilo de TENDA DOS MILAGRES. Ora, este dado ele apreende diretamente da análise textual. Temos, ainda, que a própria definição da temática popular, a partir de sua situação no filme, é extraída por intermédio do exame das tensões existentes entre o mundo de Pedro Archanjo e o universo de Fausto Pena, observando o crítico, com propriedade, que a presença do povo é toda concentrada no passado, elemento que enfatiza o contraste desejado: "Dos quatorze agenciamentos de imagem entre o antigo e o atual, oito pelo menos refletem os constrangimentos maiores que a sociedade contemporânea sofre na afirmação dos valores que definem o espírito popular"⁴¹. Observe-se, finalmente, que os demais enfoques do ensaio de Ronald F. Monteiro, como os do papel da mulher e da religião em TENDA DOS MILAGRES, derivam do exame minucioso das articulações que caracterizam o filme na sua especificidade.

Esta resenha de crônicas, de críticas e de artigos confirma o pressuposto teórico de que somente uma análise rigorosa e específica do texto fílmico poderá revelar-se satisfatória no confronto da obra cinematográfica com seu apreciador. Não se pretende negar o papel da emoção e do prazer que possuirão eventualmente o espectador e o conduzirão às mais brilhantes intuições ou, pelo menos, à descoberta de fecun-

41. Ob. cit., p. 106.

das trajetórias de pesquisa. Afirma-se, apenas, que a consideração da textualidade da obra cinematográfica é o caminho mais adequado para se chegar à identificação e à explicitação dos códigos que a integram. E que essa aproximação, apoiada embora na tradição da teoria do cinema, pode-se fazer sob a égide da simplicidade do instrumental adotado e da clareza da locução.

CONCLUSÃO

O autor da "observação liminar sobre a filmologia (1946)", que funciona como prefácio ao livro clássico de Gilbert Cohen-Séat¹, tece considerações entusiásticas sobre as lições estéticas e técnicas que o cinema administra ao filósofo, chamando-o de luz lançada sobre a lógica e sobre os delírios de toda imaginação inventiva. Para ele, a imagem não é apenas a pura gratuidade de uma fruição, mas compreende o sério claro-escuro de um saber; o filme "coloca os efeitos exigindo dos espectadores a determinação das causas e, ao mesmo tempo, forçando-os a perceber as conseqüências de toda imagem-causa". O filme, em suma, é "instrumento, prodigiosamente penetrante, de lucidez e de conhecimento"².

Causa estranheza observar que, meio século após sua descoberta, o cinema do imediato pós-guerra precisasse ainda de tantos argumentos para assegurar sua admissão na sociedade das ciências, encontrando reconhecimento do seu valor e de seus direitos como filmologia ou "saber do filme", para além da dimensão

1. *Essai sur les principes d'une Philosophie du Cinéma*, Ed. Presses Universitaires de France, nouvelle édition, Paris, 1958. O autor da *observação liminar* (p. 8 a 10) é Raymond Bayer, *Professeur à la Sorbonne*.

Ob. cit., p. 9 e 10.

ambígua e, em certos casos, incômoda da técnica, do comércio e do mero entretenimento. A primeira parte da dissertação demonstrou que tais preconceitos foram superados, inclusive na prática, pela qualidade dos textos produzidos nas três décadas que nos separam do "Essai" de Gilbert Cohen-Séat, o qual, por sua vez, tinha sido precedido pelo alto nível da discussão sobre o filme empreendida pelos formalistas russos, na década de 20. Não custa insistir sobre esse ponto básico. Por detrás de todos os enfoques teóricos, de Maurice Merleau-Ponty a Jean Mitry, de Roland Barthes a Christian Metz, enfatizando-se tanto o sujeito quanto o objeto do fenômeno cinematográfico, discutindo-se o filme como área polivalente ou polimorfa e na dimensão unívoca da sua materialidade textual, o que se questiona e se enfatiza é a natureza desse instrumento que não só duplica o mundo, mas tem o poder de reconstruí-lo num espaço e num tempo que transcendem o nível da mera reprodução mecânica da realidade.

Em seguida, ao examinarmos a viabilidade da passagem da teoria do cinema à prática da análise fílmica e ao testarmos, através de enfoque bem delimitado, o comportamento da crítica brasileira especializada, verificamos a emergência de duas articulações dignas de particular menção. Em primeiro lugar, é válido afirmar que a reflexão teórica é indispensável a uma abordagem exaustiva da realidade fílmica e exige constante atualização sob a luz do progresso das ciências, inserindo cada vez mais o cinema no campo do "saber organizado". Em contrapartida, será preciso reconhecer que inexistem no Brasil condições adequadas para tal exercício, mesmo nos meios univer-

sitários mais desenvolvidos³. Uma solução viável seria a aproximação mais estreita entre o chamado jornalismo cinematográfico e a pesquisa sobre cinema que se imagina condizente com as vivências da Universidade. Observo que a reflexão sobre o cinema não é autônoma, a não ser a partir de pontos de vista preferencialmente técnicos, na medida em que implica o pressuposto de visões do mundo e de vinculações estritas com a realidade psicológica, estética, social e política. Nesse sentido, é inegável a contribuição da semiologia do cinema, apesar da sua aparente desvinculação com a prática. Seu papel, na pior das hipóteses, seria o de desfazer os mitos da crítica valorativa no que ela tem de subjetivismo e de narcisismo.

O segundo ponto diz respeito à vinculação entre o binômio teoria/crítica do filme e a dimensão concreta do cinema brasileiro, interceptado em todos os seus esforços de recuperar um mercado que lhe foi roubado e, por meio dele, comunicar-se com o público que por direito lhe pertence. O caso de TENDA DOS MILAGRES traz muitos esclarecimentos a essa questão,

3. Apenas a Universidade de São Paulo oferece oportunidade para estudos de pós-graduação em cinema, a nível de Mestrado. Teses de doutorado sobre cinema brasileiro foram defendidas na Faculdade de Filosofia: Maria Rita Galvão sobre a Vera Cruz e, mais recentemente, Ismail Xavier: "A narração contraditória: uma análise do estilo de Glauber Rocha". Em outros cursos universitários os estudos de cinema, quando existem, limitam-se quase sempre às disciplinas do currículo de Comunicação Social. A anunciada reforma deste curso abrirá perspectivas para a implantação de habilitações em cinema. Colocam-se então, imediatamente, duas questões básicas: qual o mercado de trabalho para a absorção dos alunos egressos dessa nova habilitação? qual a impostação (teórica, prática, técnica) do comunicador social habilitado em cinema?

tanto pela abordagem provocadora de Nelson Pereira dos Santos, quanto pelo que se pode inferir do comportamento, das características e do alcance social da crítica sobre o filme. Em lugar de insistir sobre aspectos demoradamente expostos ou vivenciados no corpo da dissertação, prefiro concluir retomando um texto indiscutivelmente definitivo sobre o cinema brasileiro. Escrito há sete anos, mantém-se assustadoramente atual e pungente, revelando no seu autor um conhecimento profundo da mais autêntica realidade do nosso cinema. O texto é de Paulo Emílio Salles Gomes. Com ele, sinto-me à vontade para encerrar o espaço de discussão aberto nas primeiras páginas desta dissertação:

... "A deterioração da conjuntura estimulante dos inícios de sessenta fez com que o público intelectual que corresponde hoje ao daquele tempo se encontrasse órfão de cinema brasileiro e voltado inteiramente para o estrangeiro, onde julga às vezes descobrir alimento para sua inconfidência cultural. Na realidade ele encontra apenas uma compensação falaciosa, uma diversão que o impede de assumir a frustração, primeiro passo para ultrapassá-la. Rejeitando uma mediocridade, com a qual possui vínculos profundos, em favor de uma qualidade importada das metrópoles com as quais tem pouco a ver, esse público exala uma passividade que é a própria negação da independência a que aspira. Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinsertação na ótica do ocupante. A esterilidade do confronto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar. Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao sub-desenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá" 4.

4. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Ed. Embrafilme/Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980, p. 87.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge - *Tenda dos Milagres*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 16a. ed., 1976.
- ANDRADE, Sônia Maria Viegas - *A Palavra poética e a Palavra filosófica no Grande Sertão: Veredas*, Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado na FAFICH/UFMG, 1977.
- ANDREW, J. Dudley - *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1978.
- ARAÚJO, Celso - "Braços e idéias fortes", in *Correio Brasiliense*, Brasília, 22/06/1977.
- ARISTARCO, Guido - *Storia delle teorie del film*, Torino, Giulio Einaudi ed., 1963.
- _____ "Risposte di...", in *Bianco e Nero* (Strutturalismo e critica del film), Roma, março/abril de 1972.
- AVELLAR, José Carlos - "Introdução a um filme sobre o verdadeiro milagre brasileiro", in *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18/06/1977.
- _____ "A Teoria da relatividade", in *Anos - 70 - Cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979-1980.
- _____ "O velho palácio e as duas cortinas", in *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 25/02/1980.
- _____ "Cineojuobá", análise de TENDA DOS MILAGRES (texto inédito).
- AZEREDO, Ely - "O modelo populista", in *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18/11/1977.
- BALDELLI, Pio - *El cine y la obra literaria*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1970.
- BARBARO, Umberto - *Elementos de Estética Cinematográfica*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.

- BARTHES, Roland - "Rhétorique de l'image, in *Communications*, Paris, nº 4, 1964.
- _____ "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Communications*, Paris, nº 8, 1966.
- _____ "Le troisième sens", in *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 222, julho de 1970.
- _____ "El signo cinematográfico o señas de identidad", in *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres Ed., 1976.
- BAZIN, André - *Qu'est-ce que le cinéma? - I. Ontologie et Langage*, Paris, Éd. du Cerf, 1958.
- BECHERUCCI, Bruna - "Uma garbosa lição sobre nossa cultura não oficial" in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15/03/1978.
- BERNARDES, José - "A criação da autêntica alma brasileira", in *Correio Brasiliense*, Brasília, 19/11/1977.
- BERNARDET, Jean-Claude - *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- _____ *Trajetória crítica*, São Paulo, Ed. Polis, 1978.
- _____ "Tenda dos Milagres: a cultura é um fato político", in *Última Hora*, São Paulo, 08/02/1978.
- _____ "Estamos ficando brancos", in *Última Hora*, São Paulo, 14/02/1978.
- _____ "Tenda dos Milagres: um convite à alienação", in *Última Hora*, São Paulo, 16/03/1978.
- _____ *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.
- _____ "A voz do outro", in *Anos 70 - Cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979-1980.
- BETTETINI, Gianfranco - "Risposte di...", in *Bianco e Nero* (Strutturalismo e critica del fim), Roma, março/abril de 1972.

- BONOMI, Andrea - *Fenomenologia e estruturalismo*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- BURCH, Noel - *Praxis du cinēma*, Éd. Gallimard, 1969.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; SALLES GOMES, Paulo Emílio, *A personagem de ficção*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- CHIARINI, Luigi - *Arte e tecnica del film*, Bari, Ed. Laterza, 1962.
- COHEN-SÉAT, Gilbert - *Essai sur les principes d'une Philosophie du Cinēma*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1958.
- COZATTI, Luis César - "Cultura Popular versus cultura dominante", in *Zero Hora*, Porto Alegre, fevereiro de 1978.
- DEBRIX, Jean R. - *Les fondements de l'art cinēmatographique*, Paris, Éd. du Cerf, 1960.
- DINAMARCO, Paulo, - "Tenda dos Milagres - uma análise sobre racismo", in *Diário de Minas*, 10/02/1978.
- DINIZ, Maria Cristina - "Tenda dos Milagres, em prosa e cinema", in *Jornal de Brasília*, Brasília, 07/08/1977.
- DORFLES, Gillo - "Risposte di ...", in *Bianco e Nero* (Strutturalismo e critica del film), Roma, março/abril de 1972.
- DUFRENNE, Mikel - *Estētica e filosofia*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
- _____ "Risposte di...", in *Bianco e Nero* (Strutturalismo e critica del film), Roma, março/abril de 1972.
- ECO, Umberto - *A estrutura ausente*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- _____ "Risposte di...", in *Bianco e Nero* (Strutturalismo e critica del film), Roma, março/abril de 1972.

- EPSTEIN, Jean - *Esprit de cinēma*, Paris, Éd. Jeheber, 1955.
- EWALD FILHO, Rubens - "Tenda: o cinema ligado", in *A Tribuna*, Santos, 03/02/1978.
- FARIA, Marcos - "Tenda dos Milagres: o povo vai ao cinema", in *Luta Democrática*, Rio de Janeiro, 10/11/1977.
- FERNANDO, Aníbal - "Tenda dos Milagres: um antienlata do nacional", in *Folha de São Paulo*, São Paulo/Rio, 15/11/1977.
- FERREIRA, Fernando - "Tenda dos Milágres", in *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/11/1977.
- FUZELLIER, Étienne - *Cinēma et littēratione*, Paris, Éd. du Cerf, 1964.
- GARRONI, Emilio - *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Éd. Gustavo Gilli, 1973.
- _____ "Risposte di ...", in *Bianco e Negro* (Strutturalismo e critica del film), Roma, março/abril de 1972.
- GOLDMANN, Annie - *Cinēma et sociētē moderne*, Paris, Éd. Denoel/Gonthier, 1974.
- GOLDMANN, Lucien - *Sociologia do Romance*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1967.
- GOMES, Paulo Augusto - "A força e a consciēncia", in *O Estado de Minas*, Seção de Cinema, Belo Horizonte, 07/03/1978.
- GRUNEWALD, José Lino - *A idēia do cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1969.
- HABIB, Sérgio - "Um filme desconolizado", in *Jornal de Brasília*, Brasília, 30/11/1977.
- HOINEFF, Nelson - "Tenda dos Milagres", in *A Notícia* (RJ), 17/11/1977.

- JAUSS, Hans Robert - "O prazer estético e as experiências fundamentais da poesis, aisthesis e katharsis", in *A Literatura e o Leitor*, seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.
- KINDER, Marsha - "Tent of Miracles", in *Film Comment*, U.S.A., fevereiro/março de 1978.
- KRACAUER, Siegfried - *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Ed. Il Saggiatore, 1962.
- KRISTEVA, Júlia - *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- LAFFAY, Albert - *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Barcelona, Ed. Labor, 1966.
- LAVRADOR, Gonçalves - *Justificação Estética do Cinema*, Lisboa, Ed. Plátano, 1974.
- LEBEL, Jean-Patrick - *Cinema e Ideologia*, Lisboa, Ed. Estampa, 1972.
- LÉVI-STRAUS, Claude et alii - *O método estruturalista*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1967.
- LOTMAN, Yuri - *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Ed. Estampa, 1978.
- MANN, Peter H. - *Métodos de investigação sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1975.
- MARTIN, Marcel - *Le langage cinématographique*, Paris, Ed. du Cerf, 1955.
- MATTA, Roberto da - *Carnavais, malandros e heróis (para uma sociologia do dilema brasileiro)*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1979.
- MAY, Renato - *Il linguaggio del film*, Milano, Poligono Società Editrice, 1954.
- _____ *A aventura do cinema*, Ed. Civilização Brasileira, 1967.

- McCONNELL, Frank D. - *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1977.
- MENDONÇA, Cleonice Pitangui - "Deixem o povo falar", in *O Estado de Minas*, Seção de Cinema, Belo Horizonte, 28/02/1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Sens et Non-Sens*, Paris, Éd. Nagel, 1948.
- METZ, Christian - *A significação no cinema / tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet/ São Paulo*, Ed. Perspectiva, 1972.
- _____ *Langage et Cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971.
- _____ *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Éd. Klincksieck, 1972.
- _____ "Le signifiant imaginaire", *Communications*, Paris, n° 23, 1975.
- _____ "Le film de fiction et son spectateur", *Communications*, Paris, n° 23, 1975.
- _____ "Le signifiant imaginaire - Psychanalyse et cinéma", Paris, Union générale d'Éditions, 1977.
- _____ "Essais sémiotiques", Paris, Éd. Klincksieck, 1977.
- _____ "L'incandescence et le code", *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 274, 1977.
- MITRY, Jean - *Esthétique et Psychologie du Cinéma: les structures*, Paris, Éd. Universitaires, 1963.
- _____ *Esthétique et Psychologie du Cinéma: les formes*, Paris, Éd. Universitaires, 1965.
- _____ *Histoire du Cinéma (1895-1914)*, Paris, Éd. Universitaires, 1967.
- _____ *Histoire du Cinéma (1915-1925)*, Paris, Éd. Universitaires, 1969.
- _____ *Histoire du Cinéma (1923-1930)*, Paris, Éd. Universitaires, 1973.
- _____ *Le cinéma expérimental - histoire et perspectives*, Paris, Éd. Seghers, 1974.

- MONTEIRO, Ronald F. - "O cinema de perspectiva popular", in *Anos 70 - Cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Europa, 1979-1980.
- NASCIMENTO, Hélio - "Tenda dos Milagres", in *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, fevereiro de 1978.
- NORONHA, Ronaldo - "Primeiras impressões", in *O Estado de Minas, Seção de Cinema*, Belo Horizonte, 14/02/1978.
- PECORI, Franco - *Cine, forma y método*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1977.
- PEREIRA, Edmar - "Um atestado de amor ao cinema e ao povo brasileiro", in *Jornal da Tarde (SP)*, 03/02/1978.
- PEREIRA, Miguel - "Tenda dos Milagres: a busca de um caminho popular para o cinema brasileiro", in *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/06/1977.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson - "Tenda do Milagres", entrevista a Clóvis Marques, in *Opinião*, 18/07/1975.
- _____ "Tenda dos Milagres", entrevista a Clóvis Marques, in *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19/11/1975.
- _____ "Tenda dos Milagres: a busca de um caminho popular para o cinema brasileiro", entrevista a Miguel Pereira in *O Globo*, Rio de Janeiro, 12/06/1977.
- _____ "O Milagre de um santo de casa", entrevista a Miriam Alencar, in *Jornal do Brasil, Revista do Domingo*, Rio de Janeiro, 03/07/1977.
- _____ "Os milagres da Bahia contra a colonização", entrevista a Frederico Fulgraff, in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/07/1977.
- _____ "Tenda dos Milagres ou o Brasil em preto e branco", depoimento in *Jornal do Brasil, Caderno B*, Rio de Janeiro, 24/07/1977.
- _____ "A Tenda de Nelson, percorrendo Festivais", entrevista a Casimiro Xavier de Mendonça, in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23/09/1977.

- PIERRE, Sylvie - "Elements pour une theorie du photogramme", in *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 226/227, 1971.
- RAFFA, Piero - "Lo specifico semiotico del film", in *Bianco e Nero*, Roma, março/abril de 1972.
- ROCHA, Roberto - "Tenda dos Milagres, preto no branco", in *A Tribuna*, Vitória, 18/11/1977.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio - *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1980.
- _____ Carta ao autor, São Paulo, 13/06/1975.
- SANT'ANA, Afonso Romano de - *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis (RJ), Ed. Vozes, 1973.
- SAUSSURE, Ferdinand de - *Curso de Linguística Geral*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1972.
- SEGRE, Cesare - *Os signos e a crítica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- SILVA, Alberto - "Mergulho em nossa especial negritude", in *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19/11/1977.
- SOTOMAYOR, Walter - "Tenda dos Milagres reivindica a vanguarda", in *Correio Brasiliense*, Brasília, 02/08/1977.
- SPIEWAK, José Júlio - "Tenda dos Milagres", in *Jornal da Manhã*, São Paulo, 09/02/1978.
- STERNHEIM, Alfredo - "Tenda dos Milagres", in *Folha da Tarde*, São Paulo, 15/03/1978.
- TADDEI, Nazareno - *Trattato di teoria cinematografica*, Milano, Ed. i 7, 1963.
- _____ *Lettura strutturale del film*, Milano, Ed. i 7, 1964.
- _____ *Giudizio critico del film*, Milano, Ed. i 7, 1966.

TINAZZE, Giorgio - "Strutturalismo, critica e film",
in *Bianco e Nero*, Roma, março/abril de 1972.

URRUTIA, Jorge - *Contribuciones al analisis semiolo-
gico del film*, Valencia, Fernando Torres Ed., 1976.

XAVIER, Ismail - *O discurso cinematográfico - a opa-
cidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Ed. Paz
e Terra, 1977.

..... *Sétima arte: um culto moderno*, São Paulo,
Ed. Perspectiva, 1978.

REVISTAS

Bianco e Nero, "La linguistica e il cinema", nº 7-8,
julho/agosto de 1966.

"Strutturalismo e critica del film",
nº 3-4, março/abril de 1972.

Cahiers du Cinéma, nº 185, 1966.

nº 222, 1970.

nº 226/227, 1971.

nº 274, 1977.

Communications, "Recherches sémiologiques", nº 4,
1964.

"Radio-Télévision - réflexions et
recherches", nº 7, 1966.

"L'analyse structurale du récit",
nº 8, 1966.

"Psychanalyse et cinéma", nº 23,
1975.

Revue d'Esthétique, "Cinéma: theorie, lectures",
nº 2/3/4, 1973.

ÍNDICE

	Página
INTRODUÇÃO	004
PRIMEIRA PARTE - O Código	
- Capítulo Primeiro	012
- A teoria moderna do cinema: de Jean Mitry a Christian Metz	
§ 1º: O Corte entre o clássico e o moderno	
§ 2º: A metodologia de Christian Metz	
a) - Linguagem e Cinema	
b) - Psicanálise e Cinema	
c) - O estatuto e a lista	
- Capítulo Segundo	049
- Paradigmática e sintagmática: caminhos para a análise fílmica	
§ 1º: A crítica à abordagem semiológica do cinema	
§ 2º: A análise do fotograma	
§ 3º: O plano e a conjugação dos planos	
SEGUNDA PARTE - O texto	
- Capítulo Terceiro	082
- Um texto fílmico: TENDA DOS MILAGRES, de Nelson Pereira dos Santos	
§ 1º: As informações sobre o filme	
§ 2º: Roteiro a posteriori	
- Capítulo Quarto	
- Propostas de leitura de TENDA DOS MILAGRES	
§ 1º: Perspectivas de decodificação do filme a partir do roteiro a posteriori	
§ 2º: O Comportamento da crítica	
CONCLUSÃO	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187