

RESENHA

“A INDÚSTRIA RADICAL”: INQUIETUDES EM UM LIVRO QUE LÊ O CINEMA COM LENTES ALTERNATIVAS

Alaor Ignácio dos Santos Júnior*

É senso comum que a sétima arte movimentou um mercado bilionário. Criada pelos irmãos Lumière em fins do XIX, apenas em 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo do Grand Café, em Paris, foi realizada a primeira exibição pública e paga de cinema. De lá para cá, Hollywood ganhou um espaço extraordinário e o cinema, mais do que qualquer outra forma de expressão, banalizou-se como produto da indústria cultural. Nesse sentido, a publicação de *A industrial Radical: leituras de cinema como arte-inquietação* (2012), organizado por Ravel Giordano Paz e Fabio Akcelrud Durão ocupa um lugar inequívoco na crítica cinematográfica contemporânea.

Ao reunir em suas páginas cineastas tão díspares como David Cronenberg e Joaquim Pedro de Andrade, Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha, Luis Buñuel e Orson Welles, Werner Herzog e David Lynch, Lars von Trier e Sérgio Bianchi, John Waters e Beto Brant, Felipe Ehrenberg e John Ford, além de alguns outros coadjuvantes que não raramente roubam a sequência, o livro *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação* poderia, com a devida licença, ser definido como *cult*.

Não agradará ao *mainstream* dos leitores, ainda que cinéfilos, e revelará suposições fictícias e alguns conceitos estranhos. Os repentinos cortes em sua “trilha sonora”, surpreenderão, por vezes, os ouvidos mais afinados ou consoantes às *soundtracks*. E todos esses são motivos indubitáveis para que os cine-curiosos, de gosto peculiar e inteligência refinada, o leiam.

Diversos ensaios da obra, pautados na ótica da inquietação, propõem, a seu modo, uma experiência quase sensorial do leitor em face à efemeridade de dezenas das citadas cenas, planos ou, mesmo, sequências. De *per se*, tal esforço de fato impede um fluxo caótico de sensações, muitas vezes oriundos dos próprios objetos das análises, para dar lugar a um desejo fugaz de se (re)ver aqueles filmes. Essa atmosfera de excitação visual permeia todas as páginas do livro, mesmo nos trechos dos ensaios nos quais, pela sua lentidão no “movimento das câmeras analíticas”, alguns autores remetam os leitores mais ao contemporâneo cinema iraniano do que aos radicais cineastas estudados. Mas não devemos nos esquecer de que as sensações variáveis e cinéticas também são intrínsecas à arte cinematográfica, seja esta radical ou não.

Para a felicidade do escolhido leitor, o livro não se atém aos aspectos do cinema radical como fenômeno urbano de minorias ou ultra-engajados cinéfilos. Isto é, o aspecto sociocultural, ou simplesmente sociológico, que o envolveu, é propositadamente deixado de lado ou mencionado apenas *en passant*, e isso em favor de um foco na *arte-inquietação* em si. Afinal, ninguém estaria mesmo interessado em saber se a prática da inquietude já era mesmo característica ou não dos próprios espectadores, o que levaria ao risco da negação da própria inquietação

* Professor do curso de Comunicação Social da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/Frutal. Doutorando em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. E-mail: alaorig@uol.com.br

da arte ora analisada para a percepção de uma criação feita para inquietos por inquietos, para minorias por minorias ou para loucos por loucos.

Melhor tratar do assunto da maneira como ele se nos apresenta.

A obra, dividida em duas partes, “Clássicos, indomáveis?” e “Ágons contemporâneos”, destaca-se, fundamentalmente, por duas qualidades (hoje não negligenciáveis neste tipo de publicação). A primeira, a importância dos objetos eleitos como motivo de análise. Num contexto em que o modismo divide espaço com o fetichismo crítico em provar que objetos banais são banais mesmo, apenas obras para consumo das massas, a eleição e o estudo apurado de *Cidadão Kane* (Suzi Sperber), *Édipo Rei* (Sílvia Maria Azevedo), *Terra em transe* (Antonio do Amaral Rocha), *Anticristo* (Ravel Giordano Paz), *Mistérios e paixões* (José Carlos Félix, Charles Pontes e Fabio Durão), *A causa secreta* (Antonio Manoel dos Santos Silva), para ficar em alguns exemplos, performatizam os *ágons* (jogos lúdicos, disputas) propostos como norte para essa discussão sobre cinema. A segunda se refere ao caráter analítico de boa parte dos estudos aqui elencados. Longe da linguagem técnica, tão comum a esse tipo de publicação, o livro é um estudo cuidadoso de várias expressões cinematográficas em que a percepção sensível da realização fílmica vem amparada por várias referências culturais e relações (geralmente literárias) que introduzem o leitor num universo de aprendizagem da leitura cinematográfica, naquilo que essa arte tem específico e, ao mesmo tempo, universal (representação mimética das paixões humanas).

O texto de introdução, “Cinema: arte-mercadoria, arte inquietação” (Ravel Paz) baliza a proposta do projeto: a busca por estudos de textos fílmicos pautada “menos na unidade que na força provocadora de um mote” (PAZ, 2012, p. 16). Em outros termos, é sobretudo enquanto discussão estética e política que cineastas e filmes são abordados. Em outros termos, *A indústria radical...* tem seu mérito na eleição de estudos que contemplam experiências autorais altamente significativas tanto no aspecto técnico (significante) quanto no aspecto semântico (de significação).

O ensaio de abertura, “Citizen Kane: gosto de caos e plenitude”, de Suzi Frankl Sperber, responde – evocando comparações pertinentes entre o filme de Welles e uma gama variada de outras realizações estéticas – como e por que um filme realizado há mais de 70 anos ainda encanta e desafia o seu receptor. A primeira razão seria a relação inventiva entre as duas formas de memórias articuladas no tecido fílmico: a coletiva do noticiário e a das memórias individuais dos cinco narradores entrevistados por Thompson: Susan Alexander, Thatcher, Bernstein, Leland e Raymond.

Para Sperber, o conflito do filme seria instaurado tecnicamente por duas estratégias: a tensão gráfica de direções e volumes (o que filiaría Welles à tradição de Eisenstein, fundada pela eleição da tensão como elemento de maior importância na elaboração da obra de arte, com a ressalva de que enquanto Eisenstein é “geométrico, estilizado” (SPERBER, 2012, p. 34), Welles é “palpitante de vida” (ibidem), e pelo caráter de assimetria entre o narrador e seu relato na composição da trajetória da vida de Kane. A autora demonstra como “a câmera não corresponde ao olhar dos entrevistados porque relata cenas não presenciadas pelo emissor” (Ibid., p. 33). Esta tese, comprovada exemplarmente pela análise de momentos cruciais do filme – como a cena posterior à entrevista de Susan, quando Kane “entra pela porta do jornal quando Bernsteins lhe dava as costas e Leland dormia” (Ibidem) – permite a Sperber deduzir que a “câmera não focaliza aquilo que é relatado do ponto de vista da pessoa que narra, isto é, de seus olhos” (ibidem),

mas que a imagem representa o que cada um apreende como realidade, “com as distorções de perspectiva que existiram dentro do espírito de Kane” (ibidem).

Outro ponto não negligenciável do artigo de Sperber refere-se à maestria como as relações intertextuais entre o filme de Welles e suas fontes de inspiração são articulados. Desde o suposto palimpsesto com *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, substituído posteriormente na concretização fílmica pelo fantástico e irreal poema *Kubla Khan*, de Coleridge, com o qual o diálogo se efetua de forma profícua na invenção de Xanadu, até as relações construídas pela aguda comparação de estratégias similares de composição entre o filme de Welles e *À la recherche du temps perdu*, de Proust. As imagens sobrecarregadas por angulações, sobreposições, profundidade de campo criam a sensação de opressão e recuperam, através de uma memória fragmentada e involuntária, o “Rosebud” perdido, assim como, em Proust, períodos longos e digressivos performatizam a intemporalidade da experiência humana na busca pela “madeleine”. Para Sperber, “Rosebud tem valor de Koan” (SPERBER, 2012, p. 39).

O segundo ensaio do livro, “*Édipo Rei* de Pasolini”, de Sílvia Maria Azevedo, traz um estudo aprofundado das várias versões do mito, desde o século V a.C. (*Édipo rei* (cerca de 430 a.C.) ou *Édipo em Colona* (406 a.C.) passando pelas atualizações do mito na *Odisseia*, em *Sete contra Tebas* e nas *Fenícias*, até versões em modernas como *A máquina infernal*, de Cocteau, *Édipo*, de André Gide, e *Crepúsculo dos deuses*, de Henri Ghéon, para traçar uma linha evolutiva dos elementos aproveitados e inventados na versão de Pasolini para o mito.

Azevedo examina a estética do cineasta, guiada por uma “adesão visceral de Pasolini à realidade” (AZEVEDO, 2012, p. 45), indicando que a palavra “realidade”, para ele, pode ser entendida tanto como “corporeidade, materialidade, para designar a dimensão carnal e concreta das coisas do mundo” (ibidem) bem como uma autenticidade que se expressa como forma de resistência à corrupção do mundo capitalista, amparada pelos “valores artificiais, falsos e irreais secretados pela civilização burguesa” (ibidem).

Na busca por essa “realidade”, Pasolini adota alguns traços essenciais que marcam sua estética: a busca por atores não-profissionais, a locação em regiões de “terceiro mundo” como Marrocos ou Tunísia, ou regiões arcaicas da Itália meridional, assim como a montagem de expedientes expressivos em oposição à adoção do plano-sequência. Esses traços essenciais, buscam a desnaturalização das figuras captadas pela câmera e conferem um caráter de estranhamento à obra de Pasolini, cineasta cuja preocupação está, em última instância, em opor-se a uma produção de gozo rápido, mercantilizado e desfrutado pela civilização de massa. Depois dessas considerações, Azevedo passa a analisar as quatro partes que compõem *Édipo Rei*, de Pasolini, dando destaque às passagens de articulação entre o enredo da obra e as reflexões estéticas do cineasta, como o nascimento de Édipo, que representa, ao mesmo tempo, o nascimento do filme, ou a punição de Laio, imposta à uma agressão de Édipo, quando ainda criança, por ciúme de sua mãe, Jocasta, interpretada por Azevedo como uma castração simbólica em que os pés presos da criança metaforizam o falo. Ao concluir sua leitura, Azevedo aponta para o caráter político do filme, quando Édipo perambula cego e barbudo pelas ruas de Bolonha, cidade eleita por Pasolini (por questões autobiográficas), convertendo o espaço em elemento simbólico de encontro com Marx e Freud: remissão à situação marginal do artista em relação à sua integração na sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, espaço ritualístico de origem, pois foi onde Pasolini começou a

escrever poesia e onde o autor afirma poder acreditar no “absoluto do mundo burguês” (AZEVEDO, 2012, p. 58).

O terceiro ensaio, “Silêncio!... Filmando (a estupefação do): mutismo em Luis Buñuel”, de Júlio Augusto Xavier Galharte, divide-se em três partes.

A primeira inicia-se com uma análise evolutiva da técnica e da temática do silêncio em várias expressões artísticas, numa relação de tensão e resistência com a histeria da vida moderna, passando por Paul Celan (analisado por Modesto Carone), por T. S. Eliot (“Os homens ociosos”), filmes de Bergman (*Silêncio e Persona*), o conto “A torre sêmica”, de Fernando Coni Campos, dentre vários outros, para chegar à filiação de Buñuel com Jean Epstein e sua radicalização silenciosa em composições como *A idade do ouro* e *Um cão andaluz*. Depois, o autor tece um panorama das produções de Buñuel, incluindo, aí, as vinte películas filmadas no México e o papel que a incomunicabilidade da linguagem verbal exerce em boa parte de suas obras.

A segunda parte do ensaio, “Silêncios escandalosos e subversivos: *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930)” contempla a análise de *Um cão andaluz* que seria articulada pelo silêncio estupefocado do receptor diante de cenas profundamente incômodas – como a sequência de abertura do filme, em que uma mulher tem o olho cortado por uma navalha e que é associada com a sequência de uma lua transpassada por uma nuvem, ou a imagem de uma mão furada de onde saem, pelo orifício, várias formigas. Tais imagens teriam marcado a estética de Buñuel com a proposta de que o inconsciente é fator decisivo na construção de sentido do mundo. Por outro lado, teriam causado repulsão no público, produzindo com denúncias à delegacia de polícia para que o filme fosse proibido, bem como, também, dois abortos na plateia em consequência do impacto causado pela agressividade da, então, nova expressão estética. *A idade do ouro*, filme censurado e silenciado por quase cinquenta anos, joga com a associação a animais – como moscas, escorpiões, vacas, porcos e cães (chutados) – para a criação da estética do *horrendus*. Esse *horrendus* quebra o decoro das convenções burguesas, investindo em imagens como a de casais que tentam praticar sexo na lama, ou a de uma mulher que pratica felação com o dedo do pé de uma estátua, intensificando, deste modo, o discurso anticatólico do filme, que conta com padres sendo arremessados por uma janela.

A terceira parte do ensaio, “O abate à palavra e o silente baile final: contempla uma discussão sobre dois filmes: *O anjo exterminador* (1962) e *Simão do deserto* (1965). A análise do primeiro privilegia o caráter ritualístico do filme, criando associações entre as cenas e imagens que se repetem para interpretar a última passagem, quando os convidados da festa de Edmundo, que sobreviveram ao confinamento na casa do anfitrião (espaço de opressão que acaba por fazer ruirem as máscaras sociais de uma burguesia egoísta e cruel para revelar o lado mais mesquinho dessa classe social), acabam novamente confinados, desta vez na igreja, junto à população da cidade e os padres, enquanto um rebanho de ovelhas se dirige para o local, sinalizando o reinício do ciclo de sacrifícios, mortes e estupefação que se instaurará. *Simão do deserto*, que contou com a colaboração de Glauber Rocha como figurante e a adesão irrestrita de Joaquim Pedro de Andrade, relata a vida de um anacoreta que usa o silêncio como forma de oração e consegue, por meio de um oração silenciosa, realizar o milagre de devolver as mãos amputadas de um antigo ladrão. Ironicamente, a primeira ação do personagem agraciado com o milagre é esbofetear a filha. Essa ironia é radicalizada na associação imagética entre Jesus e o demônio, que convence o santo Simão a abandonar o seu refúgio sagrado e partir para a cidade a fim de levar uma vida mundana, emblematicamente plasmada num

festa com um *show* de *rock* (mudo) finalizado com um grito (também mudo) do demônio.

O quarto ensaio, “O famigerado ‘baile’ da sétima arte: antropofagia de códigos em *Macunaíma* de Joaquim Pedro (e Mário) de Andrade”, de Daniela Soares Portela trabalha, comparativamente, a rapsódia de Mário de Andrade e a produção técnica de Joaquim Pedro.

A diferença da comparação incidiu sobre o caráter conciliatório do texto de Mário, onde elementos da alta cultura (suíte erudita) e da cultura popular (linguagem popular estilizada e forma de rapsódia) convivem com a estruturação do livro na forma de suíte erudita, recuperando o ritmo dessa peça musical: o prelúdio, exposição temática, a *allemande*, – geralmente em ritmo quaternário, sublima motivos referentes à morte (como o matricídio da mãe de Macunaíma, logo no início do texto); a *corrente, acelerada*, que estrutura-se num ritmo binário ou ternário, correspondendo à aceleração das peripécias que vão do capítulo terceiro até o oitavo; a *sarabanda*, que ocupa o meio da suíte e tem movimento lento e majestoso, espelha-se no capítulo nono, “Carta pras Icamiabas”; a quinta parte, *minueto*, em compasso ternário, composta de exposição, trio, reexposição e coda (facultativa), corresponde aos capítulos dez e onze. A *gavota* corresponde aos capítulos de XII a XIV do livro. O ritmo das peripécias se retarda por meio de redundância de temas e justifica-se a lentidão das ações devido ao sarampo do protagonista. Por isso, há equivalência entre o desenvolvimento moderado da exposição de cenas do enredo e o compasso binário (2/4), andamento moderado e ritmo anacrústico masculino da *gavota*. Já os capítulos XV, XVI e XVII do livro correspondem à *bourrée*. A última parte da suíte, *giga*, originalmente vivaz, corresponde, no livro, ao epílogo e à elucidação ficcional da estratégia narrativa.

Já o texto fílmico de Joaquim Pedro recusa-se à conciliação, tanto em relação às convenções estéticas do cinema novo de Glauber Rocha (escassez de elementos), quanto em relação à estruturação cênica do filme: descentralizando o desenvolvimento do enredo na relação de composição da fotografia das cenas. A exuberância do filme se dá pelo exagero de elementos morfológicos que compõem as cenas, e pela própria relação de articulação desses elementos. Inúmeras vezes há uma redundância proposital entre imagem e código verbal, como forma de resistência à estética cinemanovista. Essa resistência resulta na afirmação de uma arte cuja lógica de estruturação aproxima-se da violência das propostas antropofágicas, desnaturalizando a linguagem cinematográfica por meio da aproximação irônica de elementos contraditórios para a composição das cenas, fazendo com que a expressão da composição fílmica se dê por meio de uma coletividade de repertórios de fontes diversas cuja fatura estética, em última instância, se concretiza na democratização da arte cinematográfica.

O quinto ensaio, “Terra em transe: vida, paixão e morte do poeta”, de Antônio do Amaral Rocha traça um paralelo entre o poema “Balada”, de Mário Faustino, que serve como *leitmotiv* para o filme de Glauber Rocha, e a trajetória trágica do protagonista de *Terra em Transe*, o poeta Paulo Martins. À medida que o poeta percebe que a “poesia e a política são demais para um homem só”, como determina Sara para Paulo, e traça seu destino de predestinado agônico, a política violenta e populista de Alecrim e Eldorado vai desmascarando a situação política de terceiro mundo inserido numa ditadura imperialista, como o Brasil, e o papel do intelectual, desajustado neste contexto, que se define como um espectador crítico excluído das decisões políticas arranjadas em torno do interesse de fazendeiros oligárquicos e corruptos.

"Desconcertos de obras bravias: a ópera, o filme e a selva em 'Fitzcarraldo', de Werner Herzog", de Fabiana Abi Rached, realiza um breve panorama sobre a obra de Herzog, com dados pitorescos da vida do cineasta (só falou ao telefone, pela primeira vez aos 15 anos, apostou que comeria os próprios sapatos com Errol Morris e perdeu a aposta) para, depois, concentrar-se na análise de uma de suas obras mais representativas: *Fitzcarraldo*. Ao identificar as diferenças entre a realização fílmica e o roteiro original, como a ausência (no filme) do personagem Wilbur (espécie de deficiente mental ingênuo e emblemático, que funciona como um *clown* que cria um contraponto com o personagem de Fitzcarraldo), Rached constrói a análise do enredo da película, articulada em torno da construção de uma ópera que funciona como metáfora da construção do próprio filme. Ao propor a construção de uma ópera na selva, Herzog dispara um dispositivo fundamental da sua estética: o concerto como elemento perturbador que desautomatiza o olhar do público para a sétima arte.

"Da fronteira entre o mito e a política: a formação nacional dos EUA nos filmes de faroeste", de Cassiano Terra Rodrigues, analisa três filmes emblemáticos dos *westerns* americanos: *Shane* (1953), dirigido por George Stevens, cujo título foi traduzido no Brasil como *Os brutos também amam*, *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), dirigido por John Ford (traduzido como *O homem que matou o facínora*), e *Jeremiah Johnson* (1972), de Sydney Pollack (traduzido como *Mais forte do que a vingança*). A perspectiva de análise dessas obras contempla desde a filosofia clássica, mais detidamente a discussão do mito de Prometeu, até o liberalismo empírico de John Locke para comprovar como elas são capazes de desnaturalizar as ideias do senso comum sobre a construção histórica dos EUA para tornarem-se mitos de fundação que, em seu repertório simbólico, carregam contradições e impasses dos valores da sociedade americana.

A parte II do livro, intitulada "Ágons contemporâneos" é marcada por filmes historicamente realizados depois da década de 70. O primeiro ensaio, "O crime delicado de Beto Brant e Felipe Ehrenberg", de Paulo Moreira, dedica-se a analisar o filme *Crime delicado* no contexto da chamada "Retomada dos anos 90", movimento que confere novo fôlego ao cinema brasileiro depois da era Collor, que se marcou por uma autoritária intervenção na Embrafilme. Como Moreira salienta, a estratégia de Brant consiste em incorporar profissionais de diversas áreas, atores não profissionais, como o cantor Paulo Miklos, tanto na atuação de seus filmes como na produção e captação de recursos. Isso permite a Brant trabalhar com orçamentos reduzidos e explorar uma experimentação de linguagem técnica que o coloca entre os melhores artistas da sétima arte de sua geração.

Crime delicado baseia-se numa adaptação livre (e bastante modificada) do romance (quase) homônimo de Sérgio Sant'anna, *Um crime delicado*, estruturada em torno de um triângulo amoroso entre um crítico de arte (Antônio Martins), uma atriz deficiente física (Inês) e um artista/pintor (Vitaliano Brancati, no livro de Sérgio; José Torres Campana, no filme de Brant, interpretado por Felipe Ehrenberg). Moreira propõe que o pintor Torres Campana seja, no filme, uma alusão ao poeta italiano Dino Campana (1885-1932), internado reiteradamente em hospícios pela família até sua internação definitiva em 1918. Sendo assim, Campana representaria o antagonista ideal para a perspectiva racionalista sobre a arte, configurada na visão de mundo do crítico Antônio Martins. Haveria, ainda, outra hipótese para o nome de Campana: uma sugestão do próprio Ehrenberg, em homenagem a Jusep Torres Campalans, criação ficcional de Max Aub. O personagem de Aub é um pintor de vanguarda exilado no México, e o livro que

relata essa biografia *Jusep Torres Campalans*, de 1954, conta com fotografias, pinturas (produzidas pelo próprio Max) e até uma entrevista com o pintor ficcional. Essa criação de uma ficção *em abismos* funciona, segundo Paulo Moreira, como um índice consistente do projeto experimental de Brant, levando ao limite a relação entre ficção e realidade, como na cena em que Felipe Ehrenberg interpreta Torres Campana, mas também a si mesmo, Felipe Ehrenberg, junto com Lilian Taulip, interpretando Inês e, também, a si mesma, Lilian.

“Mulholland em Hollywood, Hollywood em Mulholland: Drive (whith) me David Lynch e histórias do cinema hollywoodiano”, de Lígia Maria Winter, analisa *Mulholland Drive*, traduzido no Brasil como *Cidade dos sonhos*, filme de Lynch, produzido em 2001, sob a ótica de uma fantasia ditatorial em que metalinguagem e estrutura mimética especular se cruzam para produzir catarse e consciência no espectador. Além da estrutura dupla, organizada em torno do sonho (primeira parte) e do pesadelo (segunda), o filme realiza um passeio pela história do cinema por meio de citações e de apropriações técnicas que fazem parte da evolução desse gênero artístico.

A dialética da intoxicação em “Mistérios e Paixões”, ensaio escrito a seis mãos por José Carlos Felix, Charles Ponte e Fabio Akcelrud Durão trata da transcrição de *Naked Lunch (Almoço Nu)*, de William S. Burroughs para *Mistérios e Paixões* (1991), filme de David Cronenberg. Para os ensaístas, o grande mérito do filme de Cronenberg está na liberdade com a qual o diretor reinventa e traduz em linguagem cinematográfica a estética de intoxicação *art noir* que marca a obra literária traduzida para o cinema. Cronenberg tem tradição na adoção deste tipo de procedimento (recriação e tradução da linguagem literária, em vez de pura adaptação), como atestam, segundo os autores, “três filmes consecutivos do diretor: *Mistérios e paixões (Naked Lunch, 1991)*, *M. Butterfly* (baseada na peça homônima do dramaturgo David Henry Hwang, 1993) e *Crash – estranhos prazeres* (adaptação do livro de J. G. Ballard, 1996)” (FELIX; PONTE; DURÃO, 2012, p. 258).

Ao respeitar a especificidade do código da linguagem cinematográfica no processo de adaptação da literatura, Cronenberg se diferencia de diretores como John Huston, que propõe a recriação de enredos de Joyce, como o conto “Os mortos” (*The Dead*), de 1914, em *Os vivos e os mortos*, filme de 1987, mas sem preocupação em recriar a inventividade linguística de Joyce. Para os ensaístas, a fatura estética dessa adaptação, que retoma o enredo de Joyce, facilitando a recepção da indústria cinematográfica, peca porque negligencia exatamente naquilo que especifica a assinatura de Joyce: o estranhamento na manipulação do código literário. Nesse sentido, Cronenberg teria se apropriado da técnica de bricolagem, redundantemente usada por Burroughs, para a composição de *Mistérios e paixões*. O material estético utilizado para a recriação é a própria obra de Burroughs, como fragmentos do conto “Exterminador!”, de 1962. Se o procedimento estético é similar, a fatura estética é distinta. Enquanto Burroughs acena com uma estética que prioriza a ruptura com a representação lógica de relação entre mimese e realidade empírica, transformando sua matéria ficcional num conjunto caótico de fragmentos desordenados, Cronenberg constrói um todo orgânico, “uma sintaxe coesa e dotada de um sentido e não um gesto de ruptura com o proposto pelo livro” (FELIX, PONTE, DURÃO, 2012, p. 265). Nesta hipótese, os ensaístas polemizam com a tradição crítica dos filmes de Cronenberg, (BEARD, 2006; ROSENBAUM, 2000) que, segundo eles, validam “uma ideia falaciosa de que na oposição binária entre as esferas de realidade e alucinação, reproduz-se também a dicotomia entre controle versus liberdade” (ibid., p. 273).

Essa dicotomia torna-se simplista quando ao par liberdade e alucinação é incorporada a ideia de que esse princípio “funda-se em toda matéria e movimento que escapa ao cognoscível” (ibidem). Ora, a proposta de Felix, Ponte e Durão é justamente a de que o delírio e a liberdade são, em si, um princípio de organização que obedece a uma lógica onírica na articulação da matéria fílmica. Em outros termos, há uma subordinação das cenas e das imagens ao princípio do delírio, portanto, o filme obedeceria a uma ordem coesa de desenvolvimento. Essa ordem coesa seria fortalecida por quatro elementos. A personagem é o primeiro deles, pois Lee determina toda a parte delirante do filme ao intoxicar-se com inseticida (que no filme adquire outra função: alucinógeno). O segundo elemento seria a música, uma vez que a “trilha sonora corrobora o antagonismo entre os dois domínios do filme” (ibid., p. 274), sendo que a parte da alucinação, que obedece a uma convenção *mainstream* dos filmes de suspense, é articulada em torno de “uma linha melódica violentamente improvisada, deslocada dos pequenos grupos associados ao *free jazz*” (ibid., p. 275). Obviamente que o descompasso dessa música funciona como um elemento redundante à afetação de caos que organiza a parte do delírio de Lee. O terceiro elemento, a fotografia, também colaboraria para traçar o limite entre a primeira parte do filme (escura) e a segunda (clara). Por fim, o enredo e a *mise-en-scène* disparam um dispositivo em que a desfuncionalização e automatização dos elementos que compõem o cenário fílmico sugerem que “a intensa mobilização de pessoas, objetos e lugares na esfera da alucinação opera em função de conferir uma harmonização e unidade àquele universo, contrária assim à lógica do acaso e da aleatoriedade dos mesmos, disposta na primeira parte do filme” (ibid., p. 277).

“Das entranhas em flor: ‘Anticristo’ de Lars Trier”, de Ravel Giordano Paz, realiza uma análise minuciosa dos elementos morfológicos do filme, recorrentes em alegorias que se atualizam e ressignificam ao longo de um complexo enredo. Nesse processo, Paz alcança três dimensões de interpretação do filme: a psicológica — o embate entre um casal burguês, no qual a mulher é subordinada a um marido machista, arrogante, que a reifica, e para o qual o sacrifício do filho funciona, na economia da trama, como uma vingança que põe em jogo todo um dispositivo de ruptura com a ideia de família —; a social, em que a família isolada, como atesta a indiferenciação dos rostos que assistem ao velório da criança, denuncia o amesquinamento dessa célula social, presa a convenções de monogamia e papéis definidos para seus membros —; e, por fim, a metafísica. Nesta, a existência do mal, como força que mobiliza os destinos humanos, é atualizada pela circulação alegorizada de três elementos: os três mendigos, que a criança derruba no prólogo do filme, Despar, Grief e Pain. Despar será alegorizada pelo corvo na sequência fílmica, até assumir a funcionalidade da criança sacrificada. Grief, alegorizada por um cervo, tem a funcionalidade da mulher, estranhamente representada no presépio decrépito dos mendigos como o menor elemento da cena, sugerindo o amesquinamento da mulher na estrutura social da família burguesa. E, finalmente, Pain, a raposa, que representa a racionalidade e a esperteza do marido, vítima-algoz da esposa, singularizando da dubiedade da relação entre bem-mal.

Nessa metafísica do mal, em que o bem funciona apenas como duplo de seu par opositivo, Lars von Trier constrói, segundo Paz, uma unidade indissociável entre uma trindade que nada tem de divina: vingança; justiça e expiação. *Anticristo* funcionaria, portanto, como um signo que pode remeter a várias realidades empíricas e estéticas: o papel da mulher, reificada numa sociedade machista e burguesa; o papel do macho provedor, que reifica e controla arrogantemente seu par; o papel do filho do casal, elemento que sela e valida essa célula perversa; ou,

então, as bases abstratas implícitas do catolicismo: o medo da vingança divina, a justiça contra as misérias humanas (e não o perdão para elas) e a expiação num espaço que se plasma na tela como uma floresta inóspita e assustadora, ironicamente nomeada como Éden. Para Paz, “a sugestão do enlace de vingança, justiça e expiação é a alternativa sinistra ao sentimento negativo da dialética da vida, ao sobreinvestimento da natureza de um sentido de morte contaminado pelas misérias humanas” (PAZ, 2012, p. 314). Em outros termos: essa articulação entre vingança, justiça e expiação, para além da representação do pai, do filho e do espírito santo (a mulher?) articularia o engano ou “enganação” (ibidem) de uma metafísica do mal. O plano teológico, portanto, contamina os planos psicológico e social, denunciando que os “fantasmas-realidades [...] que rondam lá fora, nada têm a ver com nossas domésticas e ansiadamente edênicas existências (ibid., p. 317).

“Sérgio Bianchi, aprendiz de Machado”, ensaio de Antonio Manoel dos Santos Silva, explora as relações homológicas entre o conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, e o filme homônimo de Bianchi. Segundo Antonio Manoel, essa relação seria estabelecida pela construção de um “discurso assimétrico que avança por camadas” (SILVA, 2012, p. 319). Em outros termos, a estruturação do filme e do conto “progride por camadas que se somam de modo que a última contém as anteriores: a realidade do sofrimento alheio, as representações desta nos meios de comunicação, sua banalização reificante, sua estetização, sua instrumentalização socializada e geralmente mundana, sua legitimação pública ou mundana” (Ibidem).

Vale lembrar que o filme de Sérgio Bianchi é uma transcodificação do texto machadiano, sem estabelecer com esse uma relação mimética direta do enredo. Bianchi representa, no filme, um grupo de teatro que pretende montar uma peça baseada no conto, do qual os atores e o diretor, em princípio, só conhecem o argumento. Essa estrutura também retoma uma das formas fundamentais de relação que Machado de Assis estabelece entre arte e realidade empírica: a relação de *mise-en-abyme*, pela qual o signo artístico refere, numa estrutura de redemoinho, sempre a outro signo, ou seja, a ficção remete à ficção, colocando em jogo os limites entre representação e realidade empírica. No caso de “A causa secreta”, o que entra em jogo é o aparato ideológico que, em nome da ciência, justifica atos de crueldade (tortura de um rato) cuja motivação se concentra no sadismo do agente (Fortunato) e não na busca do desenvolvimento social. Assim, essa *mise-en-abyme* evidencia que Machado era consciente de uma das mais perigosas formas de poder que regula o sistema social: aquela que se naturaliza de estratos culturais como o discurso dominante, ou seja, a criação ideológica em nome da ciência e do progresso positivista do século XIX.

Ao encenar o aparato arbitrário que cria os discursos de legitimidade das ações políticas, Machado aproxima o discurso da história e da ciência dos modelos constitutivos dos discursos da ficção. Mas essa aproximação é isenta de hierarquia. A ficção, que não se pretende como representação mimética da realidade empírica, por meio do abuso dos modelos de representação do fantástico, acaba por denunciar o absurdo da legitimidade dos discursos sociais que almejam o *status* de verdade. Sendo assim, há uma inversão das categorias classificatórias das funções sociais desses discursos à medida que a ciência ganha *status* de ficção. O resultado dessa inversão seria uma espécie de falsificação do discurso científico, lido como verdadeiro pela sociedade oitocentista.

Para a transcodificação operada por Bianchi, o dispositivo posto em funcionamento foi o de “instaurar a representação, por meio da imagem em

movimento, das atividades de uma produção anafórica”, (ibid. p. 328) entendendo produção anafórica como as operações intelectuais que dão existência a algo que antes não existia, ou seja, o filme representa o processo de uma peça de teatro que será representada por meio de outra representação, o filme ao qual assistimos. Ao desnaturalizar os procedimentos de produção de sentido concretizados na peça representada, o espectador (do filme e da peça) tem, por extensão, uma desnaturalização dos procedimentos idênticos empregados na produção do filme. O resultado final é o de que a crueldade operada pelo diretor de teatro, Zé Maria, sobre seus atores, por exemplo, deixa de ser um instrumento pedagógico para que estes se desenvolvam profissionalmente, e passa a ser o exercício de um sadismo vazio (como no conto machadiano) cuja única finalidade é a produção de prazer no sujeito que o opera.

“Filmes sem futuro: reflexões sobre fins e finais em documentários de Errol Morris e Eduardo Coutinho”, de Bruno Carvalho trata de dois traços distintivos fundamentais entre os documentários desses dois cineastas. O primeiro deles refere-se àquilo que Carvalho designou por “cartografia da conversa”, forma de estruturação dos filmes que não se orienta por um telos preconcebido. Nos termos do ensaísta, são filmes sem programação prévia, orientados na conquista de um fim (no sentido de objetivo, mas também de término). Além disso, outro traço que singularizaria os documentários dos dois diretores é o fato de ambos serem “marcados pela atenção à linguagem, por filmes que têm a linguagem como objeto”, (CARVALHO, 2012, p. 343). Como justificativa, Carvalho ilustra com *Gates of Haven, de Morris*, que muito mais do que uma narrativa sobre proprietários de cemitérios de animais, seria uma narrativa sobre “formas de contar” (ibid., p. 344), assim como *Peões*, de Coutinho, que, embora filmado na reta final das eleições de 2002 e tendo como personagens pessoas envolvidas com o movimento grevista de 1979 e 1980 do ABC paulista, trata da vida pessoal dessas pessoas, já que o diretor pergunta sobre “relacionamentos, empregos, casamentos, infância ou lugar de origem” (ibidem). Desta forma, a radicalidade dos documentários de Morris e Coutinho estaria no fato de que eles não “se limitam a ser sobre isto ou aquilo, e estrutura[rem]-se em torno (e através) de conversas” (ibid., p. 348 – colchetes nossos), o que se opõe aos documentários como àqueles feitos por Michel Moore, que sabe “precisamente onde quer chegar” (ibid., p. 341). Mesmo sendo constituídos por narrativas de denúncia, protestos ou críticas, esses documentários têm uma grande circulação na indústria cultural, pois apresentam, segundo Carvalho, uma forma estrutural conservadora.

“O Jedi de mil faces: construção e desconstrução da criatura – e do criador – da saga *Star Wars*”, ensaio de Ademir Luiz da Silva, descreve o processo de produção dos filmes da série de George Lucas, entrelaçando a relação do diretor com a indústria hollywoodiana assim como questões pessoais que poderiam ter pesado para o longo hiato temporal que separa *O retorno do Jedi*, de 1983, de *O episódio I – Ameaça fantasma*, de 1999. A separação da esposa, Marcia Lucas, assim como o recebimento de críticas ácidas, como a de Peter Bogdanovich, para quem “Guerra nas estrelas foi o filme que comeu o coração e a alma de Hollywood” (SILVA, 2012, p. 358), pois teria sido um filme que atrapalhou o trabalho de cineastas novos e talentosos, como Coppola e Scorsese porque contribuía para a infantilização do público, fizeram com que George Lucas desistisse da continuação da série para só retomá-la devido ao sucesso que subprodutos paralelos do filme alcançavam (como bonecos, histórias em quadrinhos e desenhos animados sobre os personagens de *Star Wars*). A motivação, mais financeira do que estética, talvez

seja a responsável pela incoerência da construção daquilo que Silva considera “o maior vilão da história do cinema” (ibid., p. 352), Darth Vader.

O último ensaio de *A Indústria Radical...*, “Pink Flamingos e a gênese do *camp* cinematográfico”, de autoria de Pedro Leite, trata do cinema *underground* de John Waters, para quem o “mau gosto” funciona como dispositivo de desautomatização do público receptor da sétima arte. Adepto do estilo *camp*, decodificado por Susan Sontag como “a sensibilidade ou prática de apreciar algum produto cultural mais pelos fracassos do que pelo seu sucesso, estético ou comercial” (LEITE, 2012, p. 379). Para Leite, “o que faz o filme de John Waters digno de nota [...] é o caminho que ele conseguiu seguir a ponto de ser adotado como um dos mais óbvios representantes do cânone do mau gosto (Ibid., p., 383). Com cenas de incesto, pornografia, canibalismo, coprofagia, estupro, violência, além do desprezo por qualquer forma de moral que possa haver em nossa sociedade, o filme emprega uma técnica precaríssima, com atores coadjuvantes ruins, cenas manchadas e desfocadas, além de elementos de produção que chegam ao ridículo, como na cena em que a protagonista, Divine, decide comer quatro policiais que atrapalharam sua festa de aniversário, mas os ossos desses personagens são incoerentes com o roteiro (por serem muito grandes: ossos de boi).

A proposta de Waters, de chocar o *establishment* acabou saindo pela culatra, e seus filmes foram apreciados justamente pelo público que eles visavam a ofender. Ele, entretanto, entrou para um cânone formado por filmes *camp*, que funciona como signo de distinção social de receptores *cults* que não se ajoelham diante do altar do mercado. Lamentavelmente implacável, o sistema capitalista conseguiu, segundo Leite, incorporar e deglutir uma estética cuja proposta de origem estava, justamente, na oposição radical ao *mainstream*.

Incorporados ou não ao mercado, os filmes objetos de análise que compõem o projeto de *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação* têm em comum a potencialidade de por em questão várias linhas de inquietação da produção e da recepção dessa forma artística: o que é representação, quais estatutos de ficção operam nessa linguagem específica da representação cinematográfica e, principalmente, quais são as convenções que ordenam a sétima arte e quais são as possibilidades de ampliação dessas convenções. Tanto temática quanto tecnicamente, o livro é uma contribuição à formação do público consumidor (ou não, seja qual for o termo aplicado aos aficionados pela fruição cinematográfica).

SANTOS Jr., A. I. S. “The Radical Industry”: the restlessness in a book that reads the cinema with alternative lenses. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 2, p. 244-254, 2013.

Referências

PAZ, R. G.; DURÃO, F. A. (Org.). *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação*. São Paulo: Nankin, 2012.