

COMO ASSISTIR UM FILME?

Nildo Viana

COMO ASSISTIR UM FILME?

1ª edição - 2009
Rio de Janeiro

Editora Corifeu

Copyright © 2009 by Nildo Viana

Editora Corifeu Ltda.

Rua Guilherme Batista, 160 - 202
22790-160 – Rio de Janeiro – RJ

Vendas pelo site

www.corifeu.com.br

atendimento@corifeu.com.br

Capa

Nildo Viana

Revisão

Nildo Viana

1ª edição – Março 2009

Impresso por Sirspeedy

A reprodução parcial ou total desta obra, por qualquer meio, somente será permitida com a autorização por escrito do autor. (Lei 9.610, de 19.2.1998).

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

Viana, Nildo

Como assistir um filme?/Nildo Viana

1.edição – Rio de Janeiro – Corifeu – 2009 – 138 p.

Inclui Bibliografia

ISBN 978-85-7794-176-6

1. Sociologia 2. Cultura. 3. Mídia. 4. Cinema I. Título.

SUMÁRIO

Introdução	07
Capítulo 01: As Formas de Assistir um Filme	15
Assistência Mecânica	16
Assistência Contemplativa	17
Assistência Formalista	20
Assistência Crítica	24
Assistência Assimiladora	28
Assistência Projetiva	29
A Assistência como Relação Social	30
Assistência e Processos Psíquicos	32
Identificação	34
Atração	36
Inconsciente Coletivo e Sombra	38
A Conformação	41
Assistente, Classes e Grupos Sociais	45
Capítulo 02: A Assistência Crítica: Assistência como Práxis	49
Pressupostos da Assistência Crítica	50
A Prática da Assistência Crítica	53
A Contextualização	56
As Informações Preliminares	59
A Identificação da Trama	68
A Identificação da Situação-Problema e da Mensagem Central	72
A Identificação da Resolução (ou Não-Resolução) da Situação-Problema	74
A Relação do Universo Ficcional com o Universo Social	75
A Reflexão Após a Assistência	78
A Avaliação	81

Capítulo 03: Assistência Crítica: Demonstração	85
Loucura e Autoridade em “O Gabinete do Doutor Caligari”	87
Lei e Justiça em “No Tempo das Diligências”	94
Igreja e Questão Social em “São Francisco de Assis”	103
A Absorção do Estado pelo Capital em “Rebelião no Século 21”	110
A Juventude Pueril em “High School Musical 3”	118
Outra Assistência é Possível	127
Considerações Finais	129
Bibliografia	131
Filmografia	133

Introdução

O ato de assistir um filme é bem diferente de outras atividades humanas, tal como ler um livro, olhar uma paisagem, etc. Porém, algumas destas atividades humanas são bastante abordadas e trabalhadas por diversas disciplinas científicas. Este é o caso da leitura. A leitura é uma das atividades mais abordada por diversas disciplinas científicas e ela acaba se tornando paradigma para a análise ou referência a outras atividades semelhantes. Este é o caso do ato de assistir um filme e é isto que justifica a expressão “leitura do filme”, que serve até para título de obras científicas sobre análise de filme.

A emergência da lingüística estruturalista, como Ferdinand Saussure, e a expansão do método estruturalista nas ciências humanas, em meados dos anos 1960, em muito contribuiu com este processo¹. A partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, surge a chamada “semiologia do cinema”, um derivado do estruturalismo, que se fundamenta, em grande parte, na aplicação do paradigma da leitura para explicar o ato de assistir um filme².

Porém, consideramos que o ato de assistir um filme é *sui generis*, se diferenciando do ato de ler ou de escrever, entre outros. A compreensão disto, no entanto, é dificultada pela pobreza conceitual que existe no caso do ato de assistir um filme. O ato de ler é chamado de leitura, mas o ato de assistir filme não tem denominação equivalente de uso corrente. O nosso objetivo é romper com esta pobreza conceitual e lançar elementos indicativos de como

¹ A idéia de “linguagens artísticas” (Della Volpe, 1978) e da existência de uma “linguagem cinematográfica”, bem como a idéia de que “o cinema é uma linguagem” (Metz, 2004; Lebel, 1975) é derivado deste equívoco original chamado estruturalismo. Bettetini foi perspicaz ao afirmar que o estruturalismo deixou as pesquisas sobre cinema em um “beco sem saída” (Bettetini, 1982).

² Bettetini critica algumas tendências neste sentido, tanto àquelas que buscam uma semiótica universal aplicável ao filme quanto àquelas que ambicionam criar uma ciência autônoma dos signos fílmicos: “Em ambos os casos, as pesquisas estão ainda demasiado ligadas aos precedentes da lingüística verbal e, não obstante uma adaptação judiciosa dos modos e dos conceitos operacionais, não lograram delimitar ainda um campo experimental distinto, um quadro de referência, estritamente filmológico” (Bettetini, 1982, p. 178).

compreender o ato de assistir, bem como apresentar algumas sugestões para que tal ato se torne mais produtivo e contribua com a formação do indivíduo.

O primeiro passo consiste em diferenciar o ato da leitura do ato de assistir um filme. Embora existam alguns pontos semelhantes, focalizaremos as diferenças. Porém, antes de continuar, precisamos estabelecer uma inovação conceitual para permitir o avanço intelectual sobre esta temática. Denominaremos, doravante, o ato de assistir um filme como “assistência” e aquele que assiste a um filme como sendo o “assistente”, assim como no ato de ler há a leitura e o leitor³. Tanto a leitura quanto a assistência são formas de comunicação. O livro é uma forma de comunicação, tal como o filme, no qual o escritor ou diretor com sua equipe, passa uma mensagem para o leitor e o assistente, respectivamente, que a recebem através da leitura ou da assistência. Desta forma, estas formas de comunicação constituem formas de receber mensagens.

A leitura tem outros pontos em comum com a assistência, mas o ato de assistir um filme é um ato singular, diferente do ato de ler. A leitura de um livro é realizada através, fundamentalmente, da escrita e, complementarmente, das imagens. A assistência de um filme é perpassada por um conjunto muito mais amplo de meios de comunicação. A escrita ocupa um lugar secundário, e as imagens e os sons um lugar fundamental. Por conseguinte, um filme exige o uso de mais sentidos e fornece mais estímulos sensoriais. Em consequência disto, o processo de assistência do filme difere de outros atos, tal como o da apreciação de um quadro (uma pintura) ou leitura de um livro. A percepção do filme também é diferente, porquanto o seu processo é estabelecido não com algo estático, como uma pintura ou escultura, ou que o movimento seja controlável, tal como a leitura de um livro ou uma história em quadrinhos⁴.

³ O termo assistência foi utilizado algumas vezes por Manvell (1970) e várias vezes por Bárbachano (1979), embora sem fundamentar ou discutir tal termo ou analisar sua especificidade.

⁴ Hoje, com os novos recursos tecnológicos, ou seja, desde que a assistência não ocorra através de um canal de TV ou em sala de projeção, no qual o assistente não tem controle sobre o processo de exibição, é possível retornar, parar, etc., mas além de ser pouco usual, é algo que complica a evolução natural do filme, o que não é o caso de outras experiências.

Como assistir um filme?

No processo de assistência de um filme, como toda forma de recepção de mensagens, há elementos psíquicos, sociais, históricos, entre outros. Trataremos disto adiante. Aqui apenas iremos destacar os múltiplos aspectos que existe por detrás da assistência.

Podemos resumir a especificidade da assistência de um filme por ser uma relação específica, entre o indivíduo assistente e o filme, seja pela mediação do aparelho de televisão ou de uma sala de projeção. Esta relação específica se difere de outras (leitura de um livro, apreciação de uma pintura, audição de uma música, etc.), pelo fato de que o estado do indivíduo, o foco de sua concentração e a forma da relação é diferente. O indivíduo assistente deve estar numa situação de disponibilidade sensorial para poder ver, ouvir, ler, relacionar, etc. O filme tem características próprias como foco de concentração, promovendo mais facilidade em certo sentido e mais dificuldade em outro. O filme tem uma temporalidade, e manifesta um universo ficcional, que faz com que a distração momentânea impeça a compreensão (a não ser no caso de uso de aparelhos que permitem voltar à cena anterior). Assim, o indivíduo está em uma situação diferente em relação a quando lê um livro ou ouve uma música. O filme é diferente de uma música ou um livro. A relação, por conseguinte, é diferente.

Porém, a especificidade da assistência de um filme inclui mais elementos e que são mais importantes do que estes. Quando se fala de livro, logo se pensa na leitura. A leitura é feita através do olhar. Porém, ninguém diz “vou olhar um livro”, mas sim “ler um livro”. A razão disso se encontra no fato de que a leitura não é realizada apenas através da visão ou de “passar os olhos” no texto e sim através de uma decodificação dos códigos. O código vai desde as unidades mais simples (a letra, a palavra), até os mais complexos (a frase, o parágrafo, o texto), indo da unidade à totalidade.

A leitura é uma decodificação, no qual o leitor precisa conhecer as unidades elementares (letras, palavras) e suas relações, composição, organização, até chegar a sua totalidade, compreendendo tanto o significado das unidades elementares (precondição para compreender as relações, composição e organização) e a sua totalidade. As unidades elementares são rapidamente decodificadas e isto pode ocorrer mecanicamente, ou automaticamente.

Porém, a totalidade requer concentração e percepção do todo. A unidade mais elementar, a letra, pode ser vista, olhada, mas só tem sentido se for “lida”, isto é, decodificada, o que pressupõe domínio do código. Quanto mais complexo o código, mais concentração é necessária, mas mais difícil fica o ato mecânico, ele deve ser cada vez mais refletido e relacionar com os demais códigos simples para compreender o código mais complexo. Olhar ou ver a “palavra” já é algo bastante difícil, e uma frase, parágrafo ou texto inteiro, é impossível.

O ato de assistir um filme é também um ato de decodificação. Logo, não é aí que encontramos a especificidade dele. Porém, a especificidade se revela na forma de fazer tal decodificação. Eis a questão fundamental da especificidade da assistência. Assim, também não é possível olhar um filme, ou “ver um filme”, apesar do uso comum desta expressão, mas que não remete ao ato de apenas “passar os olhos” e sim assistir. A assistência de um filme pressupõe saber os códigos, desde suas unidades mais elementares até as mais complexas, chegando à totalidade. A assistência é uma decodificação na qual, tal como na leitura, é necessário compreender o significado das unidades elementares e sua totalidade.

Abordaremos estes elementos componentes do filme adiante. Aqui basta colocar a sua existência. O conjunto de códigos que forma o filme, no entanto, é complexo, e, por conseguinte, sua compreensão também pressupõe concentração, reflexão, etc. Estes códigos são, mesmo em suas unidades mais elementares, bem mais complexos do que as da leitura. Por exemplo, um filme pode começar com uma frase explicativa, e isto faz com que o assistente domine o código típico do ato de leitura, que, no caso, é um pressuposto. Discutiremos isto pormenorizadamente nos capítulos seguintes.

Antes de encerrar, são necessárias algumas palavras sobre a inovação conceitual que realizamos no presente livro. Ao utilizar a idéia de “assistência” e “assistente”, substituindo, no último caso, o que é chamado comumente de “espectador”, estamos fazendo uma inovação que julgamos necessária. A compreensão do ato de assistir um filme constrange a superar os limites estreitos do atual estado conceitual da teoria do filme.

Este constrangimento é um produto social, pois as necessidades sociais, partindo de determinada perspectiva, força os indivíduos a buscar expressar o que ainda não foi expresso e ao não

Como assistir um filme?

encontrar palavras ou termos adequados, é preciso criá-los. Os conceitos, como já dizia Marx (1986), são “expressões da realidade” e, neste sentido, sempre em que ocorre desbravamento de novos fenômenos, expansão de fronteiras intelectuais, há a necessidade de neologismos ou elaboração de conceitos.

Assim, a afirmação de Brecht, ao abordar a questão do filme como obra de arte, escrito na década de 1930, não é só verdadeira como ainda é uma necessidade, pois não foi realizada: “é também importante abrir as portas a novos conceitos, aumentando assim o material de reflexão, porque o mal reside, em grande parte, no fato de se manter tenazmente o velho material conceitual que já não consegue abranger a realidade...” (Brecht, 2005, p. 130)

Esta pobreza conceitual, sem dúvida, está intimamente ligada ao estágio rudimentar da teoria do filme. Desde as primeiras tentativas de Canutto, Eisenstein, entre outros, até as ideologias estruturalistas e pós-estruturalistas, muito pouco foi feito no sentido de compreensão do cinema, sendo que alguns autores colaboraram mais ou menos neste processo, e em aspectos localizados, mas não em uma teoria geral (tal com Brecht, Prokop, entre outros). Assim, o foco de alguns foi sobre a “indústria cinematográfica”, outros na “linguagem cinematográfica”, além dos que centraram suas pesquisas e análises sobre ideologia, gêneros, diretores, etc. A historiografia do cinema se revelou descritiva⁵ e grande parte do que se produz sobre cinema é mais apologia, descrição, curiosidade, do que obras científicas, teóricas ou filosóficas.

Neste processo todo, pouco se avançou a consciência teórica do filme e, neste caso, os conceitos necessários para uma ampliação deste processo de avanço da consciência não foram elaborados, outros foram apenas pré-elaborados e muitos construtos, isto é, falsos conceitos, foram produzidos⁶. Isto, portanto, justifica nossa inovação conceitual neste trabalho e em outros no que se refere ao processo de análise do filme e elaboração de uma teoria do cinema.

Assim, no presente livro ao invés de abordar o público ou o espectador, abordaremos o assistente, que é aquele que assiste ao

⁵ Uma breve análise da historiografia do cinema pode ser vista em *A Concepção Materialista da História do Cinema* (Viana, 2009a).

⁶ Para aprofundar esta questão dos conceitos (e dos construtos), remeto ao meu ensaio *A Concepção Dialética do Conceito* (Viana, 2007a).

filme. Sem dúvida, o público das salas de projeção, bem como espectador individual, é assistente. Porém, a idéia de “público” remete aos pagantes das salas de projeção, o que não é nosso interesse abordar, pois iremos analisar o filme como “valor de uso” e “valor cultural”, e não como “valor de troca”. Quanto ao “espectador”, é um termo impreciso e que não ajuda muito, bem como não deriva uma palavra que expresse seu significado, tal como o assistente está intimamente ligado à assistência. O espectador é um indivíduo sem ato. Do espectador sem ato ao assistente que realiza a assistência, temos a passagem do não-ato (devido à inexistência de um conceito) para um ato, o de assistência, devido à elaboração deste conceito.

Assim, uma vez elaborado o conceito, é preciso ter consciência de que ele não pode ser uma ilha isolada, pois somente ganha real significado no interior de uma teoria. A necessidade, portanto, de uma teoria da assistência é visível e ela é um desenvolvimento deste conceito. A teoria da assistência tem como objetivo compreender o assistente, a assistência, o filme, e todo o processo relacionado a estes três termos.

Para compreender o assistente é necessário compreender o ser social, no sentido genérico, e sua inserção em determinadas relações sociais e históricas, bem como a base psíquica produzida a partir daí. O assistente nunca é um ser isolado, é sempre um ser social, pertencente a um grupo social específico, que lhe abre e/ou fecha portas e janelas.

Para compreender a assistência, é preciso não só ter acesso a elementos referentes ao assistente como também ao filme, ou seja, é preciso entender os assistentes, mas também os filmes, para ver como que determinados assistentes produziram determinadas interpretações ou valorações de determinados filmes, ou mesmo a diferença entre grupos de assistentes em suas interpretações e avaliações. A relação entre assistente e filme, que é psíquica, histórica, social, possui um contexto que é preciso levar em consideração⁷.

Para compreender o filme e sua relação com a assistência, é necessário analisá-lo, tanto o seu universo ficcional quanto o seu

⁷ Isto, por exemplo, pode ajudar a entender por qual motivo determinado filme fracassa em sua época, passando despercebido, e numa época posterior é recuperado, aclamado, ou pelo menos reconhecido.

Como assistir um filme?

processo de produção. Isto coloca a necessidade de analisar o filme, compreender seu universo ficcional, ou seja, pressupõe, por parte do pesquisador, uma assistência embasada teoricamente, e também compreender o seu processo de produção, o que remete a informações sobre os produtores, a fonte financeira, a equipe de produção, o grau de desenvolvimento tecnológico, e diversos outros elementos que compõem a organização do filme.

De posse de uma teoria da assistência, o processo de colaborar com os assistentes no ato de assistir filmes é facilitado. Esta é uma de suas necessidades. Obviamente que isto beneficia os assistentes, mas também os pesquisadores, produtores, etc., pois assim se avança na compreensão do sucesso ou fracasso de público (ou seja, na parte relativa ao “valor de troca” do filme). Enfim, uma teoria da assistência é necessária. Porém, nos limitaremos, na presente obra, a refletir sobre a assistência e na colaboração de indicações para facilitar sua realização.

É necessário adiantar, desde já, que nosso objetivo aqui é discutir a assistência do filme e não a análise do filme. A análise de um filme já é um produto de pesquisa e que, portanto, vai muito mais longe do que a assistência, mesmo em sua forma ideal, que é a assistência crítica. Ela se diferencia da análise pelo rigor, aprofundamento, detalhamento, etc. Em síntese, a diferença entre assistência e análise é que um é um ato cotidiano e mais livre, com objetivos mais pessoais enquanto que o outro é um ato não-cotidiano e rigoroso, com objetivos mais sociais. A assistência crítica e a análise se diferenciam, no entanto, mais pelo grau do que pela forma, já que a análise pressupõe uma pesquisa, um rigor, um detalhamento e aprofundamento que a assistência crítica não necessita em tal grau. Sobre a análise do filme, são necessários determinados procedimentos teórico-metodológicos que não poderemos abordar aqui, mas que apresentamos em outra obra⁸.

Neste sentido, iniciaremos o primeiro capítulo discutindo as formas de assistir um filme, os tipos de assistência. Entre as formas de assistência concretas, que ocorrem na vida cotidiana, existem as formas desejáveis e indesejáveis. Porém, para saber quais são as desejáveis e seus requisitos, é preciso analisar as formas concretas de

⁸ Sobre isso, veja meu livro: *Cinema e Mensagem – O Significado Original e Atribuído do Filme* (Viana, 2009b)

assistência, para saber o que evitar e o que procurar em matéria de assistência.

O primeiro capítulo cumpre com este papel de refletir sobre as formas concretas de assistência, abordando a forma ideal de assistência, a assistência crítica, e suas variedades. Este capítulo não só questiona algumas formas concretas de assistência como apresenta suas formas mais adequadas, ponto de partida necessário para o capítulo seguinte, que discute os pressupostos e procedimentos para uma assistência ideal, assistência crítica. Assim, um conjunto de elementos importantes para auxiliar o assistente na assistência é apresentado, tornando consciente e refletido determinados aspectos não percebidos imediatamente.

O passo seguinte, presente no terceiro capítulo, é apresentar alguns exemplos de assistência utilizando os procedimentos indicados no segundo capítulo. Selecionamos os seguintes filmes para expor sob a forma escrita a assistência como práxis, crítica: *O Gabinete do Doutor Caligari*; *No Tempo das Diligências*; *São Francisco de Assis*; *Rebelião no Século 21*; *High School Musical 3*. Foram escolhidos, portanto, filmes de diferentes épocas, estrutura formal, entre outros elementos diferenciadores.

Todo este processo colabora com a transformação da assistência de filmes em algo que vai além da mera recepção passiva, possibilitando torná-la uma atividade crítica. Esta é a forma ideal de assistência e a razão de ser do presente livro.

Capítulo 01:

As formas de assistir um filme

O nosso objetivo no presente capítulo é apresentar as formas concretas de assistência, isto é, as que ocorrem efetivamente. Assistir um filme é um ato que ocorre nas salas de projeção e nas residências através do aparelho televisor ou, hodiernamente, do computador. Porém, assistentes diferentes o fazem sob formas diferentes. Da mesma forma, um assistente pode realizar a assistência de uma forma em determinada ocasião e de outra em outra situação, ou então passar de uma forma habitual de assistência em uma época da vida, para outra forma em outra época. A época, o país, o momento histórico e político, o pertencimento de classe, o grupo social ao qual se pertence, o saber funcional acumulado, o grau de desenvolvimento da consciência, os valores e sentimentos do assistente, etc., se interpõem entre o filme e a assistência.

Porém, apesar disso, é possível discutir as formas concretas mais comuns, abstraindo, num primeiro momento, este contexto mais amplo. Neste sentido, podemos abordar as formas de assistência que podem ser denominadas como: mecânica, contemplativa, formalista, projetiva, crítica, assimiladora⁹. Faremos uma breve apresentação destas formas de assistência e depois discutiremos os componentes do processo de assistência.

⁹ Além destas, há também a assistência crítico-analítico, que é a realizada por um analista, ou seja, um assistente que é também um pesquisador. Este tipo de assistência é um aprofundamento e desdobramento da assistência crítica, utilizando diversos recursos metodológicos e material informativo (não sobre o filme específico que é assistido, mas também a história do cinema, a produção social do filme, etc.). Sendo assim, não abordamos a análise do filme no presente texto, devido sua especificidade e objetivo ligado ao processo de pesquisa. Porém, quem se interessar pela análise do filme pode consultar nossa obra *Cinema e Mensagem* (Viana, 2009b).

Assistência Mecânica

Uma das formas mais comuns de assistência é a mecânica. Ela, na verdade, é uma espécie de pseudo-assistência. A assistência mecânica é realizada de forma automática, sem vontade e reflexão. O seu caráter mecânico significa que o indivíduo “vê” o filme, ao invés de assisti-lo. Ver um filme significa tão-somente olhar o que se passa na tela sem decodificar e entender, isto é, sem compreender a trama, o processo de desdobramento da trama e sua resolução. Um assistente diante de uma tela, vê, por exemplo, um filme como *Era Uma Vez no Oeste*, Sérgio Leone (EUA, 1968) ou então *A Estrela Packer*, Robert Bradbury (EUA, 1934), mas não entende o que está em jogo, quais são as questões e oposições entre os personagens. Apenas observa e não consegue ir além disto, vendo, por exemplo, enxertos fora do contexto, cenas isoladas, etc. Ao terminar a assistência, não sabe fazer uma narração sintética e coerente do filme. Não consegue dizer o que está em jogo em *Era uma Vez no Oeste*, o motivo do combate entre os personagens e por qual motivo um vilão acaba atacando o outro, por exemplo. Obviamente que algumas passagens específicas serão entendidas, mas outras não. A totalidade não é compreendida. Por isso é uma pseudo-assistência.

As razões disso se encontram, sem dúvida, no desinteresse. O interesse é fundamental para a assistência. Sem interesse não há o mínimo de concentração necessária para entender o desenvolvimento da trama e a mensagem do filme. Mas também pode ser provocado pelo desconhecimento do código, quando se trata de filmes mais complexos¹⁰. Este é o caso de um assistente que nada entende de surrealismo e assiste a um filme como *O Fantasma da Liberdade*, de Luis Buñuel (França, 1974). Outras razões momentâneas, como cansaço, preocupação, que atingem o assistente em determinados momentos, também podem promover uma assistência mecânica. A assistência mecânica também é a realizada por crianças em idade na qual não consegue ainda decodificar grande parte do que se passa no filme.

¹⁰ Ou, dependendo do assistente, mesmo em filmes relativamente simples, pois se a pessoa é analfabeta ou uma criança pequena, por exemplo, não dominará a leitura e perderá as partes escritas, o que prejudica em demasiado a decodificação de um filme legendado.

Como assistir um filme?

Não existe exceção de filmes que podem ser assistidos de forma mecânica, a não ser em casos individuais, quando o indivíduo assistente tem um grande interesse em determinado filme, o que faz com que ele, mesmo em condições adversas, consiga pelo menos uma assistência contemplativa, da qual trataremos adiante. Para um determinado assistente não é possível fazer assistência mecânica de um filme com Bruce Lee, tal como *Operação Dragão*, Robert Clouse (EUA, 1973), para outro isso já não é possível com um filme como *Fabrenbeit 451*, François Truffaut (França, 1966), mas o inverso é possível invertendo os assistentes.

Assim, a assistência mecânica pode ser algo ocasional para alguns assistentes ou constante para outros assistentes, em determinado período de sua vida. A superação da assistência mecânica, no caso de crianças, ocorre naturalmente com o desenvolvimento dela. No caso daqueles cuja assistência mecânica é temporária ou ocorre apenas em determinados contextos, a superação ocorre com o abandono da assistência em momentos inapropriados, podendo ser substituído e mais proveitosamente, por outro tipo de atividade ou mesmo pelo descanso.

Assistência Contemplativa

A assistência contemplativa é a forma mais comum de assistência e a que é mais incentivada pelos produtores ao lado da assistência formalista. Ela tem a característica de ser “absorvente”, ou seja, o assistente se mantém em completa receptividade, num ato de afastamento de tudo que lhe rodeia, mesmo que parcial, e se concentra no filme contemplado, sendo absorvido por ele. Neste caso há, geralmente, a decodificação e entendimento da trama, mas se limita ao universo ficcional em sua estrutura própria, ou seja, é apenas compreensão da trama. É o caso do assistente que consegue compreender que a trama do filme *O Fugitivo*, de Andrew Davis (EUA, 1993) é marcada pela atribuição falsa de um crime promovido pelo capital farmacêutico (“indústria farmacêutica”) que buscava tirar um médico do caminho devido sua avaliação negativa do medicamento produzido por ela.

A ultrapassagem do universo ficcional, tal como a percepção de que o filme manifesta questões sociais, tal como os

interesses do capital farmacêutico, que fornece a origem e razão de ser de toda a trama, não ocorre. O assistente não consegue sair da dinâmica ficcional do filme, a compreende, mas não a relaciona com a totalidade mais ampla que lhe produz e engloba que é a sociedade. Os valores, interesses, concepções, sentimentos, entre outros aspectos, manifestos no filme podem até ser percebidos, mas como sendo peculiaridades dos personagens e imanentes a eles e não como mensagens que atingem o assistente, que revelam os que aqueles que produziram o filme pensam, sentem, valoram, etc.

O interesse neste tipo de assistência pode ser a mera distração ou a afinidade e familiaridade com determinada organização da trama. Na verdade, a busca de distração ou escapar da vida cotidiana, fugir da realidade (e daí advém, em alguns casos, a dificuldade ou má vontade em perceber que o filme é manifestação dessa mesma realidade e que, no fundo, a fuga só é possível na ilusão de que a fantasia não faz parte da realidade), numa sociedade que é fundada na mercantilização e burocratização é algo comum e motiva esta assistência absorvente.

Mas também o desejo de liberdade, consciente ou inconsciente, é um atrativo, pois no mundo da ficção a pessoa se supera, deixa de ser um funcionário submetido a um patrão ou gerente; deixa de ser um trabalhador controlado o tempo todo no local de trabalho, deixa de ser a dona de casa que não ultrapassa uma cotidianidade pobre, repetitiva e massacrante, e assim por diante. É como se o filme (entre outras formas de ficção), manifesta-se um alter-ego imaginário dos indivíduos e daí sua vontade de contemplar, de se levar por ele, e viver outra vida, mesmo que de forma fictícia. Qual trabalhador submetido ao trabalho alienado num cotidiano massacrante não se divertiria com o filme *Como Enlouquecer o seu Chefe*, Mike Judge (EUA, 1998)?

Além destas razões, a assistência contemplativa também pode ocorrer devido à pressão social e valores dominantes, no qual um filme da “moda”, com idéias e personagens de sucesso para determinados grupos sociais, geram o interesse em apenas assistir e compreender a trama, tal como um filme como *High School Musical – O Ano da Formatura*, Kenny Ortega (EUA, 2008), cujo público é composto por jovens e até crianças pertencentes às classes privilegiadas, o que contribuiu em muito com seu sucesso de bilheteria.

Como assistir um filme?

A assistência contemplativa também ocorre devido ao interesse de assistir um filme fácil de entender e familiar, tal como o citado acima (já que vários atores e atrizes estão presentes diariamente na TV a cabo, canal Disney, além dos diversos outros filmes produzidos pelos estúdios Disney na mesma série, e a publicidade e outros acessórios utilizados). Da mesma forma, no caso do Brasil, é isto que permite que produções como os filmes de Xuxa, Casseta & Planeta e Os Trapalhões sejam sucessos de bilheteria, pois são conhecidos do grande público através da televisão.

O mesmo vale para *Os Normais – O filme*, José Alvarenga Jr. (Brasil, 2003) e outros que são transportados da TV para o cinema. E é isto também que facilita as séries, como Pânico, Rocky, etc. É o caso também de filmes sobre celebridades, tal como *Dois Filhos de Francisco*, Breno Silveira (Brasil, 2005), que aborda a vida de dupla de música sertaneja sempre em evidência na TV, além da presença nas emissoras de rádio e sucessos musicais, ou o filme *Cazuza – O Tempo não Para*, Sandra Werneck e Walter Carvalho (Brasil, 2004) que aborda a vida de um cantor popular, ou, ainda figuras políticas, como no filme *Olga*, Jaime Monjardim (Brasil, 2004). Há ainda a conquista do público por familiaridade com os atores, o que é bem próximo dos filmes holywoodianos, e é visível em *Se Eu Fosse Você*, Daniel Filho (Brasil, 2006), estrelado por atores de telenovelas da Rede Globo, Tony Ramos e Glória Pires. Estes quatro filmes, ao lado de *Os Normais* e de dois filmes de Xuxa, estiveram entre as dez maiores bilheterias de filmes nacionais no Brasil durante o período de 2000 a 2006, com um público variando entre 2 a 6 milhões de assistentes e as exceções, que seriam filmes menos superficiais, foram *Carandiru*, Hector Babenco (Brasil, 2003); *Lisbela e o Prisioneiro*, Guel Arraes (Brasil, 2003); *Cidade de Deus*, Fernando Meireles (Brasil, 2002).

O tipo de filme para a assistência contemplativa são os mais variados. Somente determinados filmes, excessivamente intelectualizados ou complicados e sem uma trama envolvente, é que dificultam a assistência contemplativa, e por isso os assistentes contemplativos fogem deste tipo de filme, ou então deslizam, no caso destes filmes, para a assistência mecânica¹¹. Este é o caso de filmes

¹¹ É claro que isto varia de acordo com o assistente, pois dependendo dos gostos, valores, etc., é possível que uma trama não interesse nenhum pouco para um indivíduo mas seja interessante para outro.

como *O Desprezo*, Jean-Luc Godard (França, 1963); *8 ½*, Federico Fellini (Itália, 1963) e filmes semelhantes. Também filmes triviais são, para uma grande parte dos assistentes, de difícil contemplação ou absorção, pois se tornam muito desinteressantes para que isso ocorra. Assim, uma grande parte dos assistentes possui dificuldade em se absorver num filme como *Quatrilho*, Fabio Barreto (Brasil, 1995) ou então o já citado *Highb School Musical*, bem como inúmeras comédias norte-americanas, determinados filmes de ação e filmes para jovens e crianças sem criatividade e trama envolvente.

Neste tipo de assistência não há questionamento da mensagem central realizada através da trama e nas das demais mensagens complementares ou adicionais. A não ser em casos esporádicos, ligados a valores e concepções do assistente, tal como no caso de uma feminista que pode observar uma cena em que há manifestação de “machismo”, ou, então, um conservador que identifica “exagero” em determinada estruturação da trama ou determinados personagens que podem ser identificados com estereótipos, preconceitos, apologia, etc. A característica principal da assistência contemplativa é o seu caráter absorvente. Discutiremos, quando formos abordar o assistente, isto de forma mais aprofundada, já que se trata da forma de assistência mais comum na nossa sociedade.

Assistência Formalista

A assistência formalista (que também pode ser chamada de tecnicista ou técnico-formal), como já diz o nome, é aquela que se centra nos aspectos técnicos e formais de um filme. Aqui um certo saber técnico e formal é necessário e está ligado a uma certa formação cultural, bem como valores, interesses, concepções e sentimentos. Esse saber técnico-formal faz a assistência focalizar e valorar os detalhes formais e técnicos, utilizando a linguagem técnica para descrever os momentos destacados ou a avaliação do filme, tal como *close*, *travelling*, fotografia, enquadramento, plano, etc.

Neste tipo de assistência ocorre não apenas a decodificação e entendimento, mas também a compreensão dos aspectos técnico-formais e da tradição fílmica. O assistente, neste caso, quase sempre compreende a trama, a mensagem central e ainda percebe os recursos técnico-formais utilizados, as evocações de outros filmes, as paródias,

Como assistir um filme?

etc. Claro que esse aspecto de decodificar a trama depende do assistente, pois alguns assistentes com determinado saber técnico pode, inclusive devido ao foco no aspecto técnico-formal, não compreender bem a trama, realizando interpretação equivocada. Nesta assistência, o assistente geralmente sabe identificar o gênero, a concepção estética subjacente, as evocações da tradição filmica, os recursos técnicos utilizados, etc.

Esta forma de assistência é geralmente realizada por especialistas da área da produção cinematográfica, pesquisadores do cinema, críticos de cinema e cinéfilos. Os especialistas são constrangidos a deterem o saber técnico e formal por sua própria profissão, e além disso criam valores relacionados a isto, inclusive colocando, na maioria dos casos, a técnica e o aspecto formal como o cume de sua escala de valores. Os pesquisadores (inclusive sociólogos) já o fazem por vários aspectos, entre os quais o pouco desenvolvimento das análises sociológicas e de outras ciências humanas sobre o fenômeno fílmico, o que faz com que eles fiquem presos ao que os especialistas da área produzem em matéria de saber sobre o cinema. No caso dos críticos de cinema, se deve à necessidade de demonstrar conhecimento técnico e, em muitos casos, porque isso lhes permite abordar um filme sem ser questionado pelo grande público, já que usa linguagem técnica, além da própria autoridade do crítico. Os cinéfilos realizam tal assistência devido sua idolatria pelo cinema e o efeito desse fetichismo sobre eles, o que os fazem querer “entender” mais do fenômeno e se basear nos especialistas da área. Há também outros que fazem assistência técnico-formal, mas devido aos interesses que manifestam, tal como colocaremos a seguir.

O interesse existente por parte da assistência técnico-formal é, geralmente, a demonstração de uma cultura, erudição ou de saber técnico, ou, ainda, influenciar ou mostrar que é um *expert* em cinema. A motivação principal desta forma de assistência, no fundo e em quase todos os casos, é a busca distinção, ou seja, demonstrar cultura, saber, erudição, para se distinguir e assim competir socialmente com vantagem. A raiz desse processo está na competição social que é um aspecto estrutural da sociedade capitalista (Viana, 2008a).

Isto está ligado também a uma legitimação do gosto por uma suposta competência de julgamento, que é produzida socialmente a partir de critérios também produzidos socialmente que

estão intimamente ligados com os valores dominantes e a competição capitalista. A cultura escolar e familiar estão intimamente ligadas a este processo, bem como o processo de especialização e intelectualização, no sentido dos setores intelectualizados ditarem o que é “bom gosto”, “boa arte”, para o restante da sociedade, Segundo Bourdieu:

“Semelhante competência não se adquire, necessariamente, pelo trabalho caricaturalmente escolar empreendido por certos ‘cinéfilos’ ou ‘jazzófilos’ (por exemplo, aqueles que organizam um fichário com o crédito dos filmes); na maior parte das vezes, ela é o produto das aprendizagens, sem intenção, tornando possível uma disposição adquirida através da aquisição familiar ou escolar da cultura legítima. Armada com um conjunto de esquemas de percepção e apreciação de aplicação geral, esta disposição transponível é o que dispõe a tentar outras experiências culturais e permite percebê-las, classificá-las e memorizá-las de outro modo: assim, no caso em que uns terão assistido apenas a um ‘western com Burt Lancaster’, os outros terão feito a ‘descoberta de um John Sturges no início de carreira’ ou do ‘último Sam Peckinpah’, ajudados na identificação do que é digno de ser visto e da maneira adequada de assistir a tal fita pelo seu grupo (a partir de comentários: ‘você já assistiu...?’) ou ‘tem que assistir a...(que constituem outras tantas chamadas à ordem) e por todo acervo de críticas que lhes servem de referência para produzir as classificações legítimas e o discurso de acompanhamento obrigatório de qualquer degustação artística digna desse nome” (Bourdieu, 2007, p. 31).

Assim, a assistência formalista é, depois da assistência contemplativa, a mais comum realizada em nossa sociedade e os assistentes que a realizam são aqueles que são os especialistas da área e outros próximos (críticos de cinema, pesquisadores, cinéfilos, etc.) e

Como assistir um filme?

os setores intelectualizados da sociedade¹², mostrando uma oposição de classe. Também acontece isso de forma superficial, quando, em busca de *status*, o assistente pode usar lugares comuns que apenas refletem seu desejo de parecer culto e possuir saber cinematográfico, tal como se vê em comentários do tipo, “bela fotografia”; “coreografia bem feita”, etc.

A assistência contemplativa, absorvente, está para as classes desprivilegiadas assim como a assistência formalista, técnico-formal, está para as classes sociais privilegiadas. A classificação de filmes “superiores” e “inferiores”, típica da sociedade burguesa e dos processos de distinção que marcam a competição social, se revela no processo de que determinados filmes, geralmente os de preferência das classes desprivilegiadas, é “trash”, “filme B”, etc., enquanto que os filmes “superiores”, os dos setores intelectualizados, das classes privilegiadas, é “cult”, apenas revela este processo de classificação que é um processo social de distinção e competição que não resistem a uma análise crítica, pois muito do que é considerado trash é incomparavelmente superior a muito do que é considerado “cult”.

Neste contexto, também surgem os ícones do cinema cult, tal como cineastas (Bertolucci, Godard, Truffaut, Lang, Copolla, Kubrick, entre inúmeros outros)¹³, obras, estilos, etc. Isto pode

¹² Não é preciso aqui estabelecer a relação entre interesse de classe e formalismo, pois é no reino do formalismo que a questão passa a ser meramente técnica e formal, logo, supostamente neutra e despolitizada. Segundo Bourdieu, “encontramo-nos no lado oposto ao despreendimento do esteta que, em conformidade com o que se vê em todos os casos em que ele se apropria de um dos objetos do gosto popular, western ou histórias em quadrinhos, introduz um distanciamento, uma diferença – dimensão de sua distinção distante – em relação à percepção de ‘primeiro grau’, deslocando o interesse do ‘conteúdo’, personagem, peripécias, etc., em direção à forma, aos efeitos propriamente artísticos que se apreciam apenas relacionalmente pela comparação com outras obras, completamente exclusiva da imersão na singularidade da obra imediatamente dada. A incessante repetição, pela teoria estética, de que a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é – autônoma, *selbständig* – implicava o despreendimento, o desinteresse e a indiferença, fez com que acabássemos por esquecer que tais palavras significam verdadeiramente desinvestimento, despreendimento e indiferença, ou seja, recusa de investir-se e de levar algo a sério” (Bourdieu, 2007, p. 37).

¹³ E os escrachos do cinema trash: cineastas como Charles Band ou filmes como os de terror produzidos com stop-motion, por exemplo.

mudar, pois Jerry Lewis passou a ser cult a partir do momento que os críticos de cinema (franceses) como André Bazin, François Truffaut e Jean-Luc Godard, o resgataram e lhe atribuíram méritos antes nunca vistos, transformando a gata borralheira em Cinderela.

Os filmes mais comuns para esta forma de assistência são os considerados “cults”, os dos grandes cineastas, além daqueles que não eram filmes, da perspectiva técnico-formal, dignos de ser assistido e passam a sê-lo, mostrando a arbitrariedade dos critérios técnicos e formais, ligados a uma suposta competência estética tão indefinida que pode encontrar méritos em filmes de péssima qualidade apenas através do argumento de autoridade ou então através do uso de linguagem técnica e imprecisa para destacar e realçar grandezas inexistentes, embora haja exceções, ou seja, às vezes filmes que injustamente foram desprezados no passado são recuperados no presente, apesar disto acontecer por razões duvidosas. Assim, um filme como *Cidadão Kane*, Orson Welles (EUA, 1941) ou *O Sétimo Selo*, Ingmar Bergman (Suécia, 1956) são obras de “qualidade indiscutível” e é justamente ao evitar a discussão que é possível tornar certas obras como sendo de qualidade. Estes filmes também estão entre os mais fáceis para este tipo de assistência, pois os aspectos técnico-formais envolvidos dão margem para muitas observações e destaques.

A assistência formalista compartilha teses básicas da ideologia dominante, tal como a neutralidade científica e autonomia da arte, e assim revela os seus fundamentos ocultos e sua perspectiva de classe, burguesa, mas também ligadas aos interesses das classes auxiliares da burguesia, especialmente os artistas enquanto fração de classe. Ela pode, inclusive, tal como ocorre em muitos casos, transformar a mensagem de um filme no seu inverso, tal como Kracauer (1988) e Eisner (2002) fizeram com os filmes expressionistas alemães, transformando o seu antiformalismo em formalismo (Viana, 2009a). Obviamente não existe unanimidade na assistência técnico-formal, mas a predisposição básica, valoração e focalização nos aspectos técnicos e formais, é única.

Assistência Crítica

A assistência crítica é aquela que ultrapassa a percepção do filme como algo dado e auto-suficiente, ou seja, que não se limita a

Como assistir um filme?

perceber seu universo ficcional, mas também busca seus fundamentos e seu significado social e histórico. Em outras palavras, a assistência crítica significa decodificação e entendimento do filme em sua lógica própria, ou seja, seu universo ficcional¹⁴, mas não se limita a isso, pois além de compreender a trama e a mensagem central ligada a ela, também questiona, colocando em questão, os valores, concepções, sentimentos, emoções presentes/manifestos em um filme, e, ainda, questiona suas origens e conseqüências sociais. No caso, o interesse não é apenas o prazer do assistir, mas, junto dele, quando ele ocorre, o compromisso com a transformação social.

A percepção do universo ficcional é acompanhada pela percepção da totalidade social que lhe constitui e se manifesta através dele. Ou seja, o universo ficcional é compreendido em sua totalidade e como parte de uma totalidade mais ampla que é a sociedade que lhe produz e se manifesta nele. Desta forma, a assistência crítica é bem diferente das demais formas de assistência. Em relação à assistência mecânica a diferença é enorme, pois há uma ampla compreensão do filme (universo ficcional e seu caráter social). Em relação à assistência contemplativa, ela supera a contemplação e sua acriticidade, sua consciência fetichista, ao entender o filme como manifestação social e do social. Também se diferencia da assistência formalista, pois, embora possa englobar as questões formais e técnicas, vai além disso, inclusive podendo demonstrar que tais aspectos são determinados socialmente e possuem um significado social. O mais comum, no entanto, é o foco no conteúdo (universo ficcional) e seu caráter social, sendo que os aspectos formais só são abordados quando é explícita sua importância para a realização deste objetivo. É uma forma diferente da assistência projetiva e assimiladora, pois busca compreender a mensagem original que os produtores buscaram repassar e não atribuir significados aos filmes.

Os assistentes que procedem assim são aqueles que possuem uma percepção mais ampla do filme, não apenas formalista (“estética”) ou “cinéfila” (o filme como um fetiche), mas crítica-revolucionária, que busca entender o filme em sua totalidade, tanto a do seu universo fictício quanto do universo social mais abrangente

¹⁴ Neste sentido se pode pensar que há um “momento de conformação”. A questão aqui é que o envolvimento não entra em contradição com o objetivo e é superado posteriormente por ele. Sobre a conformação, veja abordagem que fazemos adiante.

que está presente em sua produção e efeito social. Também pesquisadores comprometidos socialmente, ou seja, que possuem uma concepção crítica da sociedade e dos produtos culturais. Alguns pesquisadores, contaminados pelo positivismo, dificilmente teriam uma percepção tão ampla, mas, se forem sociólogos, poderão, devido ao caráter de sua disciplina, chegar próximo a esta percepção, ou então outros especialistas que também podem assistir a um filme com um campo de amplitude maior do que o do adorador de filmes ou o esteticista, e o interesse predominante passa a ser o científico-positivo.

O interesse original, aqui, é a transformação social, ou seja, assistir o filme nunca é um objetivo em si mesmo, não é a *ultima ratio*. O filme não é uma dimensão à parte que mereceria apenas ser contemplado ou percebido em seus aspectos técnico-formais. Sem dúvida, outros interesses, geralmente derivados deste interesse original e fundamental, mas que podem surgir de forma contraditória em indivíduos desprovidos dele, também pode colaborar com este processo, tal como a verdade como valor e a descoberta da verdade como objetivo.

Esta forma de assistência é realizada por indivíduos em geral que desejam a transformação social, bem como pesquisadores de orientação crítica (de várias áreas), militantes políticos, assistentes que buscam mais do que o mero escapismo, entre outros. O espectro de assistentes, neste caso, não é definido por amor ao cinema e nem pela profissão, sendo muito mais por sua predisposição mental voltada para uma percepção mais ampla da realidade e superação do fetichismo.

A assistência crítica atinge a todo e qualquer filme, pois como não se trata de uma assistência mecânica ou contemplativa, então o fundamental é a predisposição mental do assistente e não o filme em si, embora alguns sejam mais fáceis para fazê-lo do que outros. Os filmes que carregam em si, intencionalmente, uma crítica social ou revelam mais elementos sociais diretos são mais fáceis para uma assistência crítica, bem como filmes históricos.

Assim, filmes como *Crash – No Limite*, Paul Haggis (EUA, 2005), *A Nós a Liberdade*, René Clair (França, 1931), *Um Estranho no Ninho*, Milos Forman (EUA, 1975); *Sociedade dos Poetas Mortos*, Peter Weir (EUA, 1989), são mais fáceis para se ter uma assistência crítica. Já filmes como *Momo e o Senhor do Tempo*, Johannes Schaaf (Alemanha,

Como assistir um filme?

1986), *Quando Explode a Vingança*, Sérgio Leone (Itália, 1972); *O Cheiro do Ralo*, Hector Dhalia (Brasil, 2007), *Fuga de Los Angeles*, John Carpenter (EUA, 1996) ou *A Máscara do Terror*, George Romero (EUA/França, 2000) já são mais difíceis para uma assistência crítica, principalmente por certos assistentes, seja pelo caráter parabólico de alguns, seja pela época fictícia em outros. Os filmes holywoodianos mais comuns são ainda mais difíceis devido sua superficialidade, mas como são produtos sociais que remetem ao mundo social, então também é possível realizar a assistência como práxis no caso destes filmes, tal como faremos uma demonstração no último capítulo.

Porém, isto é apenas questão de maior facilidade. A assistência crítica também depende do assistente, pois se sua formação cultural, grau de informações históricas ou sobre a história do cinema, for limitada e/ou possuir valores contraditórios, entre outros elementos, poderá ter dificuldade em realizar assistência crítica dos filmes que não manifestam um caráter social ou crítico de forma explícita.

O aspecto formal do filme ganha novo sentido na assistência como práxis¹⁵. O aspecto formal é importante enquanto correspondente ao conteúdo e quando contribui com o envio da mensagem e com o prazer do assistente. No processo de assistência, a forma pode contribuir com a compreensão da trama e da mensagem, dependendo de como é trabalhada. Alguns filmes demonstraram maestria na forma, tal como *Crepúsculo dos Deuses*, Billy Wilder (EUA, 1950); *Momo e o Senhor do Tempo*; *Quando Explode a Vingança*, entre outros.

Claro que aqui não temos uma “análise do filme”, mas tão-somente sua assistência, pré-condição para tal análise, mas que não a constitui, já que ela pressupõe pesquisa, informações, etc., que a mera assistência não solicita. O pesquisador realiza a análise do filme através de uma pesquisa rigorosa aliada a uma assistência meticulosa, o que não é objetivo do assistente crítico em sua prática cotidiana de assistência.

¹⁵ O aspecto formal remete ao processo de montagem e tudo que consta na totalidade do filme e na composição da cena, tal como trilha sonora, imagens, seqüências, referências, representação de atores, simbolismos, closes, etc.

Assistência Assimiladora

A assistência assimiladora é aquela que busca assimilar partes ou a totalidade de um filme, ou seja, a intenção da assistência não é compreender o universo ficcional para descobrir a mensagem que ele repassa de acordo com as intenções de seus produtores. Este é um tipo de assistência relativamente rara. O assistente busca, neste caso, extrair do filme elementos, aspectos, cenas, ou então realizar uma “interpretação” sem preocupação com a integridade do universo ficcional, o que difere esta forma de assistência de todas as anteriores.

O interesse, neste caso, explícito ou implícito, é o uso de determinada idéia, imagem, cena, etc., com objetivo político, pedagógico, historiográfico, ilustrativo, valorativo, psicanalítico, etc., para ilustrar, exemplificar, convencer, apropriar, destes aspectos extraídos do filme, para objetivos próprios. Um professor de Geografia, por exemplo, pode muito bem extrair dados e aspectos do filme *Um Dia sem Mexicanos*, Sérgio Arau (EUA/Espanha, 2004) para ilustrar o processo maciço de emigração para os Estados Unidos ou, então, um professor de Filosofia pode utilizar trecho do filme *Huckabees – A Vida é uma Comédia*, David Russel (EUA/Alemanha, 2004), ou mesmo o filme em sua totalidade, para ilustrar uma discussão sobre a filosofia existencialista. Já um psicólogo pode utilizar *Freud, Além da Alma*, John Huston (EUA, 1962) para discutir a obra de Freud ou então aspectos de filmes como *Psicose*, Alfred Hitchcock (EUA, 1960), ou *Uma Mente Brillhante*, Ron Howard (EUA, 2001) para ilustrar ou discutir questões psicológicas ou, ainda, usar *Força Diabólica*, William Castle (EUA, 1959) visando discutir a questão do medo. Para terminar os exemplos, também seria o caso de um historiador apresentar *Capitães de Abril*, Maria Medeiros (França/Portugal/Itália/Espanha, 2000) para trabalhar a Revolução Portuguesa de 1975, ou, ainda, aspectos deste acontecimento histórico ou então um militante político trabalhar *Tudo Vai Bem*, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (França, 1972) para ilustrar ou abrir debate sobre luta de classes.

Obviamente que o objetivo diferente vai proporcionar formas diferentes de assimilação. *Tudo Vai Bem*, filme da fase maoísta de Godard, aborda a questão da greve e luta de classes intencionalmente. Um militante político pode utilizá-lo politicamente. Porém, um historiador pode usar o filme para mostrar “os efeitos do

Como assistir um filme?

maio de 1968”, um sociólogo pode trabalhar a questão da consciência ou dos conflitos sociais, seja numa abordagem marxista ou da “teoria do conflito”, entre diversas outras formas de assimilação, que são mais amplas ainda se tomarmos como objeto de assimilação aspectos e trechos do filme.

Os filmes que podem ser assistidos de forma assimiladora são os mais variados, pois nesse caso depende mais do assistente e seus objetivos do que do filme em si. Porém, os filmes históricos, sobre educação, que aborda questões psicológicas ou sociais, são os que possuem mais facilidade de receber tal assistência.

A assistência assimiladora constitui mais na prática de atribuição de significado ao filme do que decodificação dos significados existentes nele e por isso qualquer filme pode ser assistido desta forma. Neste sentido, quando o assistente realiza a assistência, o que ele busca é o que pode usar para seus objetivos, não lhe interessando a integridade e objetivos do filme.

Assistência Projetiva

A assistência projetiva é aquela na qual o assistente projeta suas concepções ou a si mesmo no filme, sem ter consciência ou intenção de fazê-lo. Esta é uma forma semelhante à assimiladora. Porém, ao contrário dela, não é intencional e consiste num mal entendimento do filme que se caracteriza por se projetar (ou seja, o assistente projeta suas idéias, sentimentos, valores, etc.), no universo ficcional do filme. Porém, neste caso é algo não intencional e sem nenhum interesse prévio consciente. É mais uma dificuldade de percepção, falta de concentração que se traduz em interpretações apressadas e muitas vezes sem grande conexão com o filme.

Os assistentes que realizam este processo são as pessoas com dificuldade de sair de sua mentalidade, de seus valores, sentimentos e concepções, e acaba buscando no filme uma confirmação daquilo que querem ver *a priori*. Este procedimento pode ser gerado por problemas psíquicos, por dogmatismo político, científico ou religioso, ou, ainda, por outras motivações de ordem pessoal. Também pode ocorrer por motivações menos ligadas a processos psíquicos, tal como os modismos intelectuais que pode gerar em determinados indivíduos intelectualizados uma espécie de confirmação das idéias que defende, tal como um historiador

relativista pode ver em *Formiguinha Z*, Eric Darnell e Tim Johnson (EUA, 1998) uma manifestação do relativismo ao invés do que realmente é, uma expressão das lutas de classes.

Os filmes que podem ser assistidos desta forma também são os mais variados, pois depende mais do assistente e de suas idiossincrasias e, logo, há um amplo leque de opções para a diversidade enorme de indivíduos com suas diferenças e universo psíquico.

Esta forma de assistência também se constitui como um processo de atribuição de significados, mas por não ter consciência ou intencionalidade neste processo, toma tal atribuição como algo que é do próprio filme, ou seja, o assistente julga que sua projeção é verdadeira e é o que foi realmente exibido no filme. Desta forma, a assistência projetiva é geradora de interpretações equivocadas, que às vezes pode estar próximo do conteúdo do filme, às vezes pode estar muito distante.

A Assistência Como Relação Social

Essas formas de assistência podem, em determinados casos, se mesclar, ou uma forma de assistência pode se converter em outra ou um assistente pode fazer várias assistências diferentes, seja em épocas diferentes ou sucessivamente, dependendo de seus objetivos, condições e disposição. O assistente pode, ainda, fazer assistências diferentes a partir de filmes diferentes (pode realizar uma assistência contemplativa de um filme por estar cansado e o filme ser pouco estimulante e uma assistência crítica a seguir, no caso de um filme mais interessante, apesar do cansaço, etc.).

A assistência é uma relação social, no sentido em que há um assistente que faz a assistência de um filme, que foi produzido socialmente por um coletivo que lhe passou diversas mensagens. Desta forma, o assistente e sua formação cultural, sua história de vida, suas experiências, seus interesses, sua prática de assistência, etc., são elementos que influenciam na assistência. O filme e suas características intrínsecas também influenciam a assistência, mais ou menos dependendo do filme e de sua assistência. Também a situação na qual a assistência ocorre interfere no processo concreto de realização. A assistência é uma relação social indireta, que coloca, de um lado, o assistente, um ser social histórico, concreto, e, de outro, o

Como assistir um filme?

filme, um produto social realizados por outros seres sociais, históricos e concretos.

Assim, a assistência tem como elemento fundamental o assistente, mas este não é um ser abstrato, é histórico, social, portador de uma cultura e de uma relação anterior com o filme, desde a infância. A formação cultural do assistente, seus valores, concepções, sentimentos, ou seja, sua mentalidade e inconsciente, seus desejos, etc. são fundamentais para o entendimento de sua assistência. Seus interesses e capacidade de concentração também são importantes, bem como a base disso tudo, que é seu pertencimento de classe, sua história de vida, e sua consciência. A consciência coisificada é um dos principais determinantes para as formas embrutecidas de assistência. O assistente com consciência fetichista, seja por ser adorador de filmes, ou alguém que tem uma percepção fetichista do filme por razões esteticistas, tende a realizar uma assistência contemplativa ou formalista.

Mas a assistência também depende tipo de filme, de suas características, etc. Certos filmes dificultam a assistência contemplativa, e por isso desagradam grande parte dos assistentes. Outros, dificultam a assistência crítica, o que faz com o que determinados assistentes críticos os evitem ou critiquem sem grandes análises. Existem filmes que exigem maior concentração, devido sua complexidade, caráter metafórico ou intelectualizado. Assistir *2001, Uma Odisséia no Espaço*, Stanley Kubrick (EUA, 1968) requer muito mais concentração do que assistir *Colossus 1980*, Joseph Sargent (EUA, 1970), ou um filme como *Love Story – Uma História de Amor*, Arthur Hiller (EUA, 1970). Assim, em muitos casos, o filme é importante para definir qual será a forma de assistência que será feita e as tendências dos assistentes vão de encontro com determinadas tendências filmicas.

Outras determinações, tal como a situação da assistência, tanto a do lugar (assistir numa sala de projeção permite maior concentração do que na sala de TV acompanhado por pessoas que fazem comentários ou perguntas que distraí o assistente), quanto do estado psíquico do assistente (em situação de ansiedade, preocupação, etc., que diminui a capacidade de concentração, por exemplo), ou, ainda, pelas companhias no momento da assistência, também é uma das determinações da assistência e da forma como será realizada.

Assistência e Processos Psíquicos

A assistência é uma relação social, tal como colocamos anteriormente. O assistente, porém, não é “passivo”, tal como algumas teses apresentam. Ele se interessa ou não por um filme. O interessar-se ou desinteressar-se é uma decisão do assistente em sua relação com o filme. Assim, a assistência mecânica é, no fundo, uma recusa em assistir determinado filme. Desde que não seja produto de ansiedade, cansaço, preocupações, etc., a assistência mecânica se caracteriza por demonstrar desinteresse pelo filme, o expressa uma predisposição mental do assistente, portanto, uma atividade, de recusa do filme.

O assistente atribui significado, seleciona, enfatiza, interpreta, decodifica, questiona, etc., e faz isto a partir de sua formação cultural, valores, concepções, sentimentos, etc., em relação com um determinado filme, embora possa haver, em certos casos, uma fixação de comportamento independente do filme. O assistente pode mudar, pode passar de uma percepção para outra. Enfim, o assistente não é estático e passivo, mesmo quando tudo indica isto.

Aqui é necessário superar a concepção psicologista do assistente, que se transforma em um “sujeito abstrato”, sempre o mesmo, sempre igual aos outros, sempre com os mesmos processos psíquicos. Esta concepção isola e generaliza o assistente. Este isolamento ocorre não somente em relação à sua história e relações sociais, mas também em relação ao filme, no qual passa a ser visto também de forma metafísica.

A concepção “cinematista” de assistente também deve ser superada, pois o transforma em recipiente vazio no qual o filme irá derramar suas formas e conteúdos, seu “efeito de realidade”, sua “imagem”, seja “ideológica” ou “mágica”. O filme aparece de forma fetichista e como se fosse um Deus todo-poderoso que faria com que o reles mortal do assistente se ajoelhe diante dele.

Outra concepção que deve ser descartada é a estruturalista e semiológica, que esvazia igualmente o assistente, transformando-o num mero joguete de estruturas lingüísticas ou de significados, mortos, sem vida, no qual os ideólogos estruturalistas, semiologistas, e influenciados, transformaram o filme, de acordo com sua concepção fetichista.

Como assistir um filme?

O assistente não é um ser metafísico e sim social, histórico, portador de interesses, cultura, etc. As tentativas de compreender os mecanismos do relacionamento do assistente com o filme foram derivadas mecanicamente da psicologia, da psicanálise, da semiologia, e todas elas fracassaram. Embora tenham aberto alguns caminhos no qual uma compreensão do assistente pudesse ocorrer (tal como a idéia de identificação), não conseguiram avançar, seja pela insuficiência teórica própria de seus conceitos, seja pela transposição mecânica de conceitos mais ou menos adequados a alguns fenômenos, mas inadequados a outros, tal como a assistência.

Assim, devemos compreender que, sendo o filme um universo ficcional que manifesta emoções, sentimentos, valores, concepções, etc., e faz isto através da trama que se desdobra em uma “narrativa”, então é necessário observar como isso atinge o assistente, mas sem pensar que este é um receptáculo vazio.

O assistente para assistir um filme deve ter interesse nele. São raros os assistentes que assistem a todo e qualquer filme. Geralmente há uma seleção, por mais que seja mecânica ou contemplativa a assistência. O interesse pode ocorrer por envolvimento ou por objetivo. O interesse pode significar tanto envolvimento quanto objetivo, bem como pode expressar os dois simultaneamente ou contraditoriamente. O envolvimento é ligado aos sentimentos, inconsciente, etc., enquanto que o objetivo está ligado à intencionalidade, razão, etc. O objetivo de assistir a um filme para compreender a representação que faz de determinado acontecimento histórico apesar de não haver envolvimento com a trama, significa uma assistência forçada por motivos racionais. O envolvimento com um filme que nada acrescenta intelectualmente e que é tido como de má qualidade, significa uma assistência contemplativa (ou mecânica, dependendo do caso).

A assistência ideal é aquela na qual o envolvimento e o objetivo estão presentes, mesmo porque o envolvimento pode ser questionado a partir do objetivo e o objetivo pode gerar envolvimento. O processo mais comum, no entanto, é o envolvimento alheio a um objetivo (o que é comum na forma predominante de assistência, que é a contemplativa). Sendo assim, a questão do envolvimento se torna fundamental para a compreensão da assistência. A assistência como práxis, que é a crítica, significa uma unidade entre envolvimento e objetivo, expressa um envolvimento

mais rico, porque refletido, pensado, não-automático, não-mecânico. Porém, a assistência como práxis é marginal em nossa sociedade e o envolvimento acaba sendo hegemônico, mecânico, automático e por isso qualquer análise das formas de assistência deve reconhecer sua importância e analisá-lo.

Por isso analisaremos as principais formas de envolvimento, pois elas, muitas vezes, são obstáculos para uma assistência crítica e permite aprofundar a consciência teórica das formas de assistência, especialmente a assistência contemplativa, devido sua proeminência em nossa sociedade. Isto também com o assistente que quer superar a assistência contemplativa ou formalista, pois assim poderá compreender melhor os mecanismos sociais e psíquicos por detrás do envolvimento e a partir da reflexão sobre isso, avançar para uma assistência crítica.

Identificação

O processo de identificação foi bastante trabalhado por psicólogos e psicanalistas e alguns extrapolaram a aplicação original e usaram este termo para analisar a relação entre o assistente e o filme. Porém, em todas as suas vertentes isso foi muito pouco produtivo e acrescentou muito pouco ao processo de compreensão da assistência.

O processo de identificação aqui tem o sentido próximo à versão mais comum do termo. Identificação é o processo no qual o assistente se identifica com um dos personagens de determinado filme (o que também ocorre com personagens de outras formas de arte ou até pessoas reais), seja por ser idêntico ao que ele julga ser, seja por querer ser como o personagem. Assim, a identificação está ligada ao processo no qual o indivíduo assistente revela simpatia e preferência por um personagem que expressa o que ele é ou gostaria de ser¹⁶.

¹⁶ Devemos deixar claro aqui que a identificação é um processo psíquico existente concretamente e que se caracteriza por estes aspectos, o que não significa que toda simpatia ou preferência por um personagem seja identificação, pois outras determinações podem provocar isso, tal como a pressão social dos modismos de grupo, que fazem com que um indivíduo torne seu ídolo o tipo de personagem que é o ídolo do seu grupo (desde os restritos até os mais amplos, ou seja, o grupo composto pelo círculo de amizades até a juventude como um todo, por exemplo).

Como assistir um filme?

Desta forma, assistentes autoritários tendem a se identificar com personagens autoritários, ou assistentes oprimidos por autoridades podem se identificar com personagens oprimidos ou com autoritários, caso ele esteja se identificando com o que é ou com o que quer ser. Obviamente que isto é tendencial e no segundo caso, o processo de identificação depende dos valores, concepções, etc., do indivíduo em questão.

O processo de identificação, nestes limites, serve mais para entender o universo psíquico do indivíduo. Porém, é possível extrapolar e até mesmo entender aspectos do inconsciente coletivo ou da mentalidade coletiva através da percepção do sucesso de determinados personagens. Assim, é possível perceber que determinados personagens possuem um potencial identificatório maior e isto está presente nas produções cinematográficas, bem como grupos sociais que possuem determinada tendência de identificação com determinados personagens. Esse processo de identificação, porém, serve mais para revelar mais elementos do assistente do que para explicar a assistência, a não ser em casos mais específicos.

O processo de identificação é um fenômeno que pode ser útil para muitas pessoas ao ser descoberto. Geralmente, o capital cinematográfico possui interesse em descobrir os personagens com maior potencial identificatório, pois assim pode atingir melhor o público, ou um determinado público específico. Este também é um interesse dos cineastas e outros envolvidos na produção cinematográfica. Porém, da perspectiva do assistente, o interesse reside tão-somente em conhecer melhor com quem se identifica e superar a identificação não problematizada por uma problematização pessoal e, em certos casos, de superação. Da perspectiva da compreensão da assistência, o processo de identificação apenas revela uma das faces psíquicas que não são de origem meramente intelectuais (o que as abordagens racionalistas e tecnicistas não compreendem) e interferem no ato de assistir filme. Assim, a identificação tende a reforçar uma assistência contemplativa.

Atração

Outro elemento que está ligado a processos não meramente racionais é a atração. A atração é um processo no qual o assistente é atraído por determinada imagem, cena, etc. A motivação psíquica da atração tem origem social, mas compõe um processo psíquico espontâneo nem sempre controlado pelo indivíduo. Este é o caso do desejo (visual, sexual, etc.), da curiosidade e determinados sentimentos. Tais sentimentos podem ser ambíguos ou serem gerados pela existência do seu contrário (tal como no exemplo em que uma pessoa conscientemente não quer ver uma cena de filme de terror, mas acaba não resistindo e vendo, apesar do medo, que era justamente o que lhe fazia negar a assistência de forma consciente).

A forma mais comum de atração, e a mais utilizada pelos filmes, é aquela no qual aparece uma bela mulher, de acordo com o padrão dominante de beleza ou com uma cena marcada por sensualidade. O poder atrativo de uma cena sobre os assistentes masculinos pode ser exemplificado no aparecimento da personagem Tina Carlyle (Cameron Diaz), no filme *O Máskara*, de Chuck Russel (EUA, 1994), e determinados filmes, tal como *Resident Evil – O Hóspede Maldito* (Paul Andersen, EUA, 2002), que pode ser atrativo pela beleza da atriz Milla Jovovich (que interpreta a personagem Alice), nos closes apresentados.

No caso do filme *O Máskara*, a personagem Tina Carlyle aparece no banco onde trabalha Stanley Ipkiss. Na primeira cena, que visa causar impacto, ela aparece na entrada do banco, após chegar da rua durante chuva, e a câmera mostra seus pés e vai subindo, para apresentar um impacto, até chegar ao rosto, o jogo com os cabelos e depois o seu “desfilar” pelo salão. A cena, significativa por si mesma para os assistentes masculinos jovens e adultos, é reforçada pelas expressões de admiração de dois dos principais personagens do filme. A cena seguinte, onde Tina e Stanley discutem a questão da conta bancária e ela aproveita para filmar o ambiente para o seu chefe que planeja assaltá-lo, também mostra novamente a sensualidade enquanto meio de atração.

Como assistir um filme?



Fotogramas 1/8: Entrada de Cameron Diaz (Tina Carlyle) em *O Máscara*.

O jogo de sedução presente no universo ficcional entre Tina Carlyle e Stanley Ipkiss é reproduzido enquanto jogo de sedução do filme em relação ao assistente masculino, tornando-se não somente parte inseparável do universo ficcional como mais uma força atrativa do filme.

Os closes de Milla Jovovich em *Resident Evil* funcionam apenas no segundo caso, já que não possui nenhuma relação intrínseca com o universo ficcional, mas nem por isso deixa de exercer sua força atrativa. Isto é mais forte ainda no uso do close sobre a mesma atriz no filme *Ultravioleta*, Kurt Wimmer (EUA, 2006).



Fotogramas 9/10: Milla Jovovich (Alice) em *Resident Evil*.

Porém, a atração erótica não é a única forma. Há também a questão da curiosidade, os tabus sociais, etc., que acabam atraindo a atenção de determinados assistentes. A curiosidade é mais explorada em filmes de suspense e em alguns filmes policiais, no qual a descoberta do criminoso é um forte atrativo. Este é o caso do filme *Assassinato no Expresso Oriente*, Sidney Lumet (EUA, 1974), ou os filmes de Alfred Hitchcock, especialmente *Psicose*.

Os assistentes mais jovens, inclusive devido à censura social (familiar, etc.), tendem a ter uma curiosidade e atração pelo proibido e desconhecido. Os filmes que tematizam a sexualidade acabam se destacando, tal como filmes que abordam tabus sociais também são atrativos, como bigamia, homossexualidade, incesto, pedofilia. Também ateísmo, comunismo, anarquismo, para certos públicos com pouca informação sobre tais concepções, também pode ser um atrativo. A própria proibição de um filme, seja pela censura estatal, moral ou familiar, provoca um efeito de atração, seja em filmes com temáticas sexuais, políticas ou violência e terror.

Inconsciente Coletivo e Sombra

Há também motivações psíquicas inconscientes que proporcionam o envolvimento. Isto, no entanto, é produto da repressão social e sua configuração pessoal no recalamento individual. Desta forma, para saber mais sobre as motivações inconscientes é necessário entender o indivíduo, o que torna a percepção do envolvimento devido ao inconsciente praticamente inacessível. Porém, como as relações sociais constituem determinadas

Como assistir um filme?

formas de repressão que são comuns a diversos indivíduos, então é possível se pensar em um processo inconsciente a título hipotético. Isto é mais verdadeiro quando se trata do inconsciente de um grupo social concreto, sendo uma manifestação do inconsciente coletivo. Isto também pode ser estendido a toda uma sociedade.

Desta forma, podemos dizer que um filme como *Mulher-Gato*, Pitof (EUA, 2005), pode ser atrativo para uma assistência feminina por corresponder ao inconsciente coletivo feminino, bem como outros filmes podem produzir ficções que correspondem ao inconsciente coletivo de outros grupos sociais. Aqui cabe esclarecer que o inconsciente coletivo de quem produziu o filme pode se manifestar através dele ou então pode ocorrer apenas a correspondência entre determinada ficção e o inconsciente coletivo (ou individual) de um determinado grupo, sendo produzida geralmente de forma inintencional por seus produtores. Em outras palavras, às vezes é expresso o inconsciente coletivo de quem produz o filme, que coincide com os de determinados grupos sociais, e às vezes é apresentado sem ser manifestação do inconsciente de quem produz, sendo uma reprodução inintencional do inconsciente coletivo de outro grupo.



Fotograma 11: *Mulher-Gato*, filme que mostra valores dominantes e inconsciente coletivo feminino.

O inconsciente coletivo proporciona um envolvimento com o filme sem que o assistente consiga ter consciência da real motivação do que o move neste sentido. Já em *O Máskara*, temos a manifestação do desejo inconsciente de liberdade e superação dos limites, o que se revela no personagem central, Stanley Ipkiss quando se transforma no Máskara, e que pode ser compartilhado pelo assistente, o que é muito comum em história em quadrinhos de super-heróis (Viana, 2005).

O filme também pode ser envolvente por ser uma forma de descarregar, imaginariamente, sua sombra, ou seja, sua energia destrutiva (Viana, 2002a). Isto é comum nos filmes de violência e terror. Um filme como *A Máscara do Terror* ou *O Monstro Canibal*, são envolventes, entre outras coisas, por manifestar a sombra, ou seja, a energia destrutiva dos indivíduos, embora no caso destes filmes isso ocorra explicitamente (os personagens querem se vingar de quem os prejudica e domina), ao contrário da grande maioria, que é realizado sem relação com o universo ficcional.

Estes processos psíquicos, no entanto, não podem ser identificados com facilidade e a compreensão de sua manifestação é, na maioria dos casos, hipotética. Sem dúvida, em *O Monstro Canibal* está explícito que a sombra expressa nos quadrinhos produzidos pelos personagens é a fonte da energia destrutiva corporificada em um monstro, bem como a idéia não deve ter surgido aleatoriamente, tendo toda possibilidade, portanto, de ser manifestação da sombra (energia destrutiva) de quem o produziu (Viana, 2002).

A superação do envolvimento devido ao inconsciente ou à sombra é algo extremamente difícil, pois são processos não conscientes, mas não impossível, desde que a consciência avance no sentido de perceber tais processos, que deixam de ser não-conscientes. Este tipo de envolvimento, porém, não é somente menos perceptível, mas também o menos nocivo, já que no que se refere ao inconsciente permite, a partir da reflexão, uma possível tomada de consciência e no que se refere à sombra, permite sua satisfação imaginária e, portanto, alivia a necessidade de satisfação concreta através da agressão.

A Conformação

A conformação é a forma mais usual de envolvimento do assistente com o filme. Alguns pesquisadores a confundiram com “identificação”. Mas, antes de mais nada, é preciso superar a concepção positivista e tecnicista segundo a qual ela seria produto da “câmera” (Aumont, 2006), pois, na verdade, em uma de suas formas, a conformação é na verdade um processo psíquico que é efeito da narrativa e não da imagem. A narrativa pode ser mais forte ainda se ela é envolvente e é aí que se encontra a raiz da questão e não o “olhar”, na “câmera” ou na imagem¹⁷.

As imagens em si, não produzem conformação, mas acompanhamento e este fenômeno é de importância secundária. Se alguém assiste a um filme, então irá acompanhar as cenas que se desenvolvem, o que é natural, pois caso contrário não estaria assistindo. O que importa é como ele está assistindo. Um filme desinteressante pode facilmente provocar o fim do acompanhamento (se for assistido na TV, o assistente poderá mudar de canal ou desligá-la; se for na sala de projeção, ficará com tédio ou passará para suas reflexões se afastando do filme, etc.). A conformação é mais do que acompanhamento do desenrolar das imagens, é concentração, imersão no universo ficcional. Assim, algumas análises que ficam no reino da aparência, ou na relação mecânica entre olho e imagem, tal como o caso de Aumont e seus colaboradores:

“Por mais que o espectador saiba – pois em um outro nível, ele sempre sabe – que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, que uma câmera a gravou preliminarmente para ele, obrigando-o de certa forma àquele lugar, que essa imagem plana e aquelas cores não são reais, mas um simulacro de duas dimensões inscrito quimicamente em uma película e projetado em uma tela, a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho

¹⁷ A imagem pode fornecer atração, ou seja, um determinado tipo de envolvimento, mas não a conformação. Isto decorre do fato de uma fotografia de uma bela mulher ser tão atraente (ou, determinados casos, até mais) quanto à imagem em movimento.

único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado” (Aumont, 2006, p. 260).

Essa visão simplista e mecânica apenas revela o processo de acompanhamento (que pode ocorrer até na assistência mecânica) e não a conformação (que Aumont denomina “identificação”). Ao citar o filme *A Dama do Lago*, Robert Montgomery (EUA, 1946) e a tentativa radical de fazer coincidir o olhar do personagem com o olhar do assistente como comprovação disso apenas comete mais um equívoco. O personagem principal tem seu olhar coincidente com o da câmera e só aparece quando se olha no espelho. A razão do uso deste processo está na trama e não em tal intenção por si mesma e o resultado disso, ao contrário de conformação, pode ser o seu contrário, pois a situação, no sentido do universo ficcional, deixa o personagem fora do campo de visão do assistente, produzindo um estranhamento. A raiz do equívoco é a já aludida confusão entre mero acompanhamento das cenas com conformação, que é um processo psíquico mais complexo.

A conformação é uma necessidade psíquica para compreender o universo ficcional, pois é necessário partir de uma perspectiva, geralmente a do personagem principal, para entender a trama. A dinâmica da trama produz a conformação devido à necessidade psíquica de suprimir a dúvida ou a indefinição¹⁸ e assim tal necessidade ganha importância em qualquer análise do assistente.

A conformação tem outras raízes além desta necessidade. A conformação pode ser produzida pela familiaridade com personagens, situações, a trama, etc. No caso de filmes, a familiaridade ou é pré-existente ou deve ser construída. Os gêneros cinematográficos são exemplos de filmes que já apresentam uma familiaridade, expressa nas regras do gênero, bem como aqueles que usam atores conhecidos. A produção de ídolos e o conjunto de valores, sentimentos e concepções relativos a eles, também

¹⁸ Aliás, é esta a raiz da força da televisão e das novelas e séries, pois o telespectador fica preso na necessidade de ver a continuidade e desfecho de um acontecimento, história de um personagem, etc., apesar de ser algo banal e, na maioria das vezes, previsível. Assim, ao lado desta necessidade, a familiaridade é outra determinação deste fenômeno.

Como assistir um filme?

promovem a conformação, pois as “estrelas” são acompanhadas e admiradas, além da familiaridade, o que pode produzir conformação quando o personagem é considerado pelo assistente como idêntico ao ídolo¹⁹.

A familiaridade com personagens ocorre ou em filmes que possuem várias seqüências, tal como o filme *Rocky, Um Lutador*, John Avildsen (EUA, 1976) ou em personagens já conhecidos por outras formas (literatura, quadrinhos, TV, etc.), tais como os filmes sobre heróis e super-heróis dos quadrinhos ou que transformam séries de TV em filmes. No primeiro caso temos uma quantidade enorme de exemplos, e por isso citaremos apenas o filme *Fantasma*, B. Eason (EUA, 1943) e *Quarteto Fantástico e o Surfista Prateado*, Tim Story (EUA, 2007) e, no segundo caso, basta recordar *Missão Impossível*, Brian de Palma (EUA, 1996). É claro que em alguns casos se mesclam mais de uma forma de familiaridade. Para os mais jovens que não tiveram acesso à série *Missão Impossível*, por exemplo, há familiaridade com o ator Tom Cruise, em evidência na época de lançamento do filme.

Outra forma é a produção da familiaridade no próprio filme. A forma típica disso é a apresentação dos personagens, tal como ocorre nos filmes-catástrofe, ou mesmo em alguns filmes de suspense. A lógica destes filmes é apresentar o personagem, seus dilemas, características, familiares, sentimentos, problemas, etc., para que, nas cenas onde ocorrerá a catástrofe (queda de avião, furação, aparecimento de animal perigoso), o assistente se preocupe com o personagem e tenha mais emoção no decorrer do filme. Este é o caso de quase todos os filmes de catástrofe, desde *O Terremoto*, Mark Robson (EUA, 1974) até seu *remake* e demais filmes do mesmo gênero.

Há também a conformação sentimental ou emocional. A conformação sentimental pode ser exemplificada no filme de terror, nos quais o medo é o principal atrativo (aqui atração e confirmação se confundem e se reforçam). As cenas despertam o sentimento de medo e este é o elemento sedutor do filme. Um filme de terror que não desperta medo não é nem atrativo nem provoca conformação (a não ser que o faça por outro motivo). Há também os casos de

¹⁹ O sociólogo Edgar Morin faz uma análise do estrelato e, apesar de seus equívocos (bem como superficialidade, falta de objetividade, base teórica e senso crítico), apresenta alguns elementos e informações que podem ser úteis para uma análise do fenômeno do *Star System* (Morin, 1989).

despertar de sentimentos provocados por reconhecimento de pessoas injustiçadas e a realização de justiça. A gratidão que ocorre com o reconhecimento desperta emoções no assistente, tal como nas cenas finais de *Ao Mestre com Carinho*, James Clavell (EUA, 1966) e *Sociedade dos Poetas Mortos*²⁰.

Este processo de conformação emocional ou sentimental é típico no caso de cenas envolvendo ladrões, busca de provas de crime, no qual a pessoa pode ser descoberta. Aumont cita a “lei empírica de Hitchcock”, exemplificado no filme *Marnie, Confissões de uma Ladra* (EUA, 1964), na qual ocorre a cena onde alguém (remexendo uma gaveta, por exemplo) corre o perigo de ser surpreendido e o assistente, dependendo da maneira que a cena é proposta, se identificará com o personagem. Este é outro equívoco de Aumont e Hitchcock. Não há identificação com o personagem nesse caso, mas sim o despertar de determinado sentimento indesejável (medo ou vergonha, no caso), provocando ansiedade. Isto será mais ou menos intenso, dependendo da familiaridade com o personagem, a simpatia ou antipatia que ele desperta, do nível de concentração do assistente, etc. No caso do segundo personagem, que poderá flagrar o outro, poderá ocorrer o despertar de sentimentos análogos, principalmente se este for o “mocinho” do filme.

A conformação valorativa é outra forma possível e bastante freqüente. Um assistente cinéfilo, devido ao fato de ter transformado o cinema num valor elevado em sua escalava de valores, tenderá a se conformar diante dos filmes considerados grandes obras cinematográficas, ou então um assistente especialista em efeitos especiais, ficará preso nos filmes que usam mais constantemente tais recursos. Da mesma forma, um assistente que tem a educação formal

²⁰ E aqui é preciso recordar há o mesmo jogo com os sentimentos em ambos os filmes, mas a mensagem que eles passam são opostas, pois em *Ao Mestre com Carinho* a mensagem é conservadora, enquanto que em *Sociedade dos Poetas Mortos* é contestadora. Este procedimento de uso do sentimento de gratidão é comum em filmes que tratam da relação professor-aluno, desde *Sementes da Violência*, Richard Brooks (EUA, 1955) até os mais recentes, como *Escritores da Liberdade*, Richard LaGravanes (Alemanha/EUA, 2007), *Escola da Vida*, William Dear (Canadá/EUA, 2005) e *A História de Ron Clark*, Randa Heines (EUA, 2006), cujos valores e concepções que motivam isso são bastante claros. Ainda não se produziram filmes sobre esta relação da perspectiva do aluno (...).

Como assistir um filme?

e o professor como valores acima de muitos outros, irá ser absorvido por filmes como os já citados sobre a relação professor-aluno.

Assim, a conformação é uma forma de envolvimento que assume várias formas e ela se torna problemática e prejudicial quanto ela se afasta da finalidade, da razão. Torna-se meramente adaptação, contemplação. E esta adaptação é a algo que possui um caráter geralmente axiológico (expressão dos valores dominantes fundados na competição, burocratização e mercantilização das relações sociais) e ideológico (mensagens que são fragmentos de ideologia, ou seja, falsa consciência sistematizada). Porém, a assistência enquanto contemplação é incompleta e fortalece o processo de coisificação. O fenômeno da assistência contemplativa é produto da consciência coisificada e sua superação significa ir além do envolvimento para chegar ao nível da finalidade, ou seja, quando o assistente ultrapassa o processo manipulatório e passa a ser um agente que consegue ter uma percepção da totalidade do filme e compreender sua inserção na totalidade da realidade social.

Assistente, Classes e Grupos Sociais

Estas considerações gerais apenas apontam para determinadas questões que devem ser ampliadas e superadas com a passagem da análise para assistentes concretos. O filme é assistido de forma diferente por assistentes diferentes, bem como existem preferências as mais distintas. As crianças e jovens, principalmente do sexo masculino, em grande parte dos casos, possuem uma preferência pelos filmes de ação e aventura, entre outros gêneros. Isto está ligado ao período no qual a situação de dependência real das crianças e jovens é superada imaginariamente pelo filme de ação, no qual o assistente se identifica com os heróis e suas ações fantásticas. Assim, um filme pode ter assistentes de determinada classe ou grupo social, mas não ter em outras classes ou grupos.

Os assistentes dos setores que possuem acesso a filmes fundamentalmente através dos meios oligopolistas de comunicação, especialmente a televisão, acabam tendo um gosto semelhante ao das crianças e jovens. Os filmes mais complexos, mais intelectualizados, não fazem parte de suas preferências, o que é provocado pelo hábito criado pelo tipo de filme que vê na televisão e por outras determinações sociais (cansaço preocupações, dificuldade em

decodificar determinados filmes, etc.). Já os setores mais intelectualizados, mesmo quando não vão além de certa compreensão superficial, já “cultuam” os filmes mais intelectualizados. Muitos assistem filmes de Luis Buñuel e, apesar de não entenderem, sabem dizer que o filme é “cult” e que é “surrealista”, embora, além dessa classificação rudimentar e nem sempre entendida por quem a faz, não consigam, em grande parte dos casos, ir muito longe. Obviamente que este comportamento está ligado aos valores dominantes, isto é, ao *status* que tal preferência proporciona.

Além disso, a assistência tende a ser diferente quando realizada por indivíduos diferentes. Um mesmo filme recebe interpretações diferentes e isto está ligado a qual grupo/classe o assistente pertence, ou as quais valores, sentimentos, concepções ele é portador, entre outras determinações. Um filme como *Terra Treme*, de Visconti (Itália, 1948) pode ser interpretado por um adepto da concepção leninista como a prova da necessidade de um partido de vanguarda que deve dirigir a classe operária, que jogada a si mesma não ultrapassa o nível do sindicalismo e, por conseguinte, o filme receberá uma boa avaliação. Para um marxista autogestionário, o filme não mostra nada mais do que uma concepção burocrática da classe trabalhadora e, logo, a avaliação não será boa.

A interpretação que uma mulher pode fazer de *A Vingança de Alexandra*, Rolf de Heer (Canadá/Austrália, 2003), será, na maioria dos casos, diferente da interpretação de um homem, bem como a avaliação. Claro que isto irá depender da mulher e do homem em questão, sendo que as diferenças de interpretação serão mais amplas no caso daqueles que possuem uma concepção sexista, e a posição extremada, neste caso, irá proporcionar uma interpretação e avaliação bem diferente. A diferença maior, no fundo, reside, na maioria dos casos, na avaliação dos filmes.

Porém, o assistente não é estático, ele muda com o processo histórico de vida, seja por influências (alguém que muda de classe ou grupo social, ou então que passa a ter contato com pessoas com outro gosto e o acesso pode provocar mudanças, ou que passa a ter informações ou ferramentas intelectuais mais amplas para elaborar sua interpretação e avaliação), por desenvolvimento da consciência, mudanças de valores, alteração no contexto social e histórico, etc., embora geralmente o processo seja de passagem da preferência dos

Como assistir um filme?

setores menos intelectualizados para os setores mais intelectualizados e não vice-versa.

Além disso, há mudança não apenas dos indivíduos, mas também das classes e grupos sociais. Com o passar do tempo e determinadas mudanças sociais (acesso aos filmes via locação ou compra, barateamento das mercadorias culturais tal como o VHS e o DVD, disponibilização na internet, são exemplos deste processo) ocorrem tais mudanças.

O ponto mais importante, no entanto, no sentido de superar a conformação, é quando há um processo de transformação social. Quando ocorrem mudanças sociais, as concepções estáticas, acríticas e a-históricas, perdem espaço. A assistência contemplativa é abalada:

“Quando se atravessam períodos de relativa estabilidade numa sociedade dividida em classes, a participação social do indivíduo é mínima. De uma forma ou de outra, seja pela coação física, moral ou ideológica, o indivíduo é manipulado como um objeto a mais e sua atividade só tem lugar nos marcos da produção direta de bens materiais que, na sua maior parte, vão servir para satisfazer as necessidades da classe exploradora. Fora desses marcos sua atuação é ilusória. Por outro lado, em momentos de exacerbação da luta de classes, cresce o nível da participação geral, ao mesmo tempo que se produz um salto no desenvolvimento da consciência social. É nesses momentos de ruptura – momentos extraordinários – que se produzem na realidade social fatos espetaculares, diante dos quais o indivíduo toma posição em consonância com seus interesses. É sobretudo nestas circunstâncias, sem dúvida, que se revelam com todo seu peso as palavras de Aimé Cesaire quando nos fala da ‘atitude estéril do espectador’. Isto é, a realidade exige que se tome posição diante dela, e essa exigência está na base da relação do homem com o mundo em todo

momento, em todo transcurso da história. Se assumimos, conseqüentemente, o princípio de que ‘o mundo não satisfaz ao homem e este decide mudá-lo por meio da sua atividade’ devemos ter presente que essa atividade do homem, essa tomada de posição que se traduz em ação prática transformadora, está condicionada pelo tipo de relações sociais de cada momento” (Alea, 1983, p. 51-52)²¹.

Com a ascensão das lutas sociais, há um avanço geral da consciência e neste processo novas produções ocorrem e a assistência também se transforma, a contemplação é substituída pela crítica. O processo social determina um avanço da assistência. Porém, é possível um avanço da consciência e da assistência antes de um grande avanço das lutas sociais e isto decorre dos interesses, necessidades, valores, etc., de determinados grupos e classes, aliados a algumas determinações que possibilitam que determinados indivíduos consigam desenvolver uma “consciência antecipadora” e uma consciência correta da realidade, superando os limites impostos pela sociedade atual e quanto mais indivíduos consigam ultrapassar tais limites, maior a possibilidade de outros fazerem o mesmo. Dentre estas determinações do avanço da assistência, está o acesso a determinadas ferramentas intelectuais que o possibilitam. A produção cinematográfica também pode contribuir com isso através da realização de filmes que abordem questões fundamentais a partir de uma perspectiva radical, ou seja, que vai até a raiz.

Assim, após analisarmos as formas de assistência, chegamos à conclusão de que devemos passar para a forma que julgamos ideal, e que devemos buscar generalizar, a assistência crítica. E a consciência disto e de alguns procedimentos que contribuem com este processo são ferramentas intelectuais que colaboram com essa passagem e, portanto, devem ser prioridade para qualquer projeto de transformação social que considere a influência social do cinema e sua possível contribuição para a emancipação humana.

²¹ Isto não significa que concordemos com este autor em suas outras afirmações. Aqui apenas concordamos com o autor quando ele afirma, e não é o primeiro que faz isto, que com a ascensão das lutas sociais, a cultura em geral e a assistência em particular, sofrem mudanças e tendem a romper com o conformismo.

Capítulo 02:

Assistência crítica: a assistência como práxis

As limitações da assistência mecânica, bem como da contemplativa e formalista, são por demais evidentes. Todas estas formas são limitadas e não possuem um caráter crítico. A assistência mecânica é não só pobre como um “passatempo” desinteressante; a assistência contemplativa é um escapismo limitado e passageiro; a assistência formalista é um fetichismo derivado da especialização ou da busca de *status* que nada acrescenta ao ato de assistir um filme. Em todas estas formas de assistência, o ser humano é praticamente o mesmo antes e depois de assistir ao filme.

A assistência assimiladora pode ser problemática se não for precedida pela assistência crítica, condição de possibilidade para seu reconhecimento como assimilação, caso contrário pode confundir “atribuição de significado” com “interpretação correta”, tal como faz a outra assistência problemática que é a projetiva, que significa um não entendimento do filme devido à incapacidade (derivada de determinadas características do assistente) de perceber o universo ficcional tal como é.

A assistência crítica é aquela que é uma práxis, isto é, quando o indivíduo a exerce, o faz com uma finalidade pré-determinada. Ela é uma superação da assistência mecânica e contemplativa, possibilitando ao assistente ter uma percepção mais ampla do filme. Ela permite a compreensão do filme sem cair nos equívocos do formalismo e da assistência projetiva. Logo, ela é um avanço em relação a estas formas de assistência. O primeiro elemento da assistência crítica é a compreensão do universo ficcional e, posteriormente, a crítica e/ou assimilação. Por conseguinte, é mais do que justificada a assistência crítica.

Porém, para realizá-la não basta manifestar tal pretensão. Sem dúvida, para alguns assistentes já com prática na assistência

crítica, o processo é mais espontâneo. No caso daqueles que buscam superar a assistência contemplativa ou formalista, entre outras, o processo é mais difícil e requer uma reflexão sobre os procedimentos para tal. Este capítulo será dedicado a esta problemática.

Pressupostos de uma Assistência Crítica

Para realizar uma assistência crítica é necessário entender, antes de tudo, os seus pressupostos. O primeiro pressuposto da assistência crítica é o senso crítico. Este senso crítico consiste em não tomar um filme como algo “dado”, “óbvio”, “sublime”, “encerrado em si mesmo” e nem considerar sua assistência como “natural”, sem problema. É preciso, em primeiro lugar, problematizar a assistência. Por que gosto de ver esta imagem? Por que me identifico com este personagem? Por que tenho dificuldade em me concentrar neste filme? Que sentimentos este filme me desperta? A partir de quais valores e concepções vejo os filmes? Estas são algumas questões que abrem espaço para a problematização da assistência.

Mas também é necessário problematizar o filme. Que filme é este? Qual foi a mensagem que passou? Quais são suas conseqüências sociais? Quem o produziu? Em que contexto ele foi realizado? Complementarmente, o assistente precisa questionar a si mesmo: por qual motivo gosto deste filme, gênero, etc.? Como meu gosto foi produzido? Estes questionamentos abrem espaço para a reflexão crítica sobre a prática da assistência e deixa de ser concebida como algo natural, tal como o filme deixa de ser visto como algo encerrado em si mesmo, dado ou sublime.

Outro pressuposto é o compromisso com a transformação social. A assistência crítica não tem sentido e é desnecessária para os conservadores. Para estes, as outras formas de assistência são suficientes, cumprem o seu papel de bom grado. Nada mais adequado aos interesses dos especialistas da área do cinema do que a assistência formalista, que não faz cobranças éticas, não problematiza, e ainda legítima, embeleza e torna sublime sua produção.

Porém, “compromisso com a transformação social” não significa se alinhar com determinadas concepções estéticas, partidos, posições, reivindicações, que se dizem de “esquerda”, pois existe uma diferença entre os que apenas fazem o discurso da transformação social e os que a desejam, ou, ainda, no que se entende por

Como assistir um filme?

“transformação social”, que não é uma transformação individual, mas sim total, do conjunto das relações sociais.

Um terceiro pressuposto é o do objetivo de apresentar uma interpretação correta do filme e, a partir disto, criticar, assimilar, ressaltar, avaliar, o filme. Trata-se de um objetivo fundamental, e que mantém consonância com os demais pressupostos. A luta pela transformação social – em um sentido positivo, isto é, para transformar as condições de vida, constituir uma sociedade radicalmente diferente e que os indivíduos possam manifestar o conjunto das suas potencialidades²², tem como precondição o avanço da consciência, no qual esta se desenvolve e se torna consciência correta da realidade. Assim, o compromisso com a problematização, a busca de uma interpretação correta e o compromisso com a transformação social são os pressupostos da assistência crítica e que se complementam.

Um outro pressuposto é não conceber um filme como mero passatempo ou como algo sublime e auto-suficiente. O passatempo, ou entretenimento, é não só assumir a assistência contemplativa como “objetivo” como também significa uma autolimitação, tanto na compreensão do universo ficcional do filme quanto das relações sociais que estão envolvidas na sua produção, manifestação, recepção, e suas conseqüências sociais. o filme faz uma “remissão ao mundo”, pois sem isto seria ininteligível. O universo ficcional não é auto-suficiente, daí seu caráter remissivo. A inteligibilidade do filme é produto desta remissão à realidade, o que permite sua decodificação.

Além disso, a concepção fetichista do filme cria uma dicotomia entre o mundo da ficção e o mundo real, servindo como fuga da realidade, escapismo. Isto tudo tem como conseqüência a transformação do filme em fetiche. A consciência fetichista é que pode transformar o filme em mero passatempo, algo desligado da realidade social circundante, ou então em algo sublime e auto-suficiente. Assim, a superação da consciência fetichista é outro pressuposto para a assistência como práxis. Por detrás da consciência fetichista, há a alienação da atividade mental de assistir o filme, seja se

²² Sem dúvida, existem muitas concepções de uma sociedade futura, mas pensamos no sentido de uma “utopia concreta”, no caso, uma sociedade fundada na autogestão social (Viana, 2008b).

absorvendo nele, seja realizando sua idolatria. Obviamente que aqui temos novamente a necessidade de senso crítico.

Por último, resta compreender a dificuldade de compreensão desse processo que alguns intelectuais possuem por lhes faltar as categorias de análise mais adequada. Este é o caso de George Bataille:

“Trata-se do nível mais arcaico da relação do sujeito-espectador com a narrativa fílmica, e aí contam pouco os valores culturais que permitem diferenciar e hierarquizar as narrativas de acordo com sua qualidade ou sua complexidade. Nesse nível, o filme mais rudimentar, assim como o mais elaborado, é capaz de nos ‘prender’: todos nós tivemos essa experiência, na televisão, de deixar-nos ‘prender’ pela identificação com a narrativa de um filme que julgamos (intelectual, ideológica ou artisticamente) indigno de interesse, tanto quanto por um filme reconhecido por nós como uma obra-prima” (apud. Aumont, 2006, p. 264-265).

Aqui temos a percepção de um intelectual de uma problemática existente realmente. Os indivíduos se “preendem” a um filme ruim (a separação entre julgamento intelectual, “ideológico” e artístico como coisas distintas é simplesmente uma falsa consciência, que transforma a realidade – e o filme – em partes isoladas, o que não ocorre concretamente) não é devido a nenhuma “identificação” e sim graças à conformação.

Esta conformação, por sua vez, significa envolvimento, que pode, e no caso dos intelectuais ocorre com frequência, revelar que o objetivo – a distinção social através da erudição, do “bom gosto”, etc. – foi sobrepujado e aí resta para o intelectual – que é um assistente de uma determinada classe social – ou tentar “explicar” tal fato e naturalizá-lo ou então fazer o filme que não é obra-prima se tornar uma (a transformação do trash em cult, por exemplo). O envolvimento entra em contradição com o objetivo.

Para grande parte da população, esta dicotomia inexistente, pois foram habituados ao envolvimento e não receberam nenhum objetivo além dele mesmo. O chamado “entretenimento” é

Como assistir um filme?

justamente o elogio do envolvimento. Alguns dizem: “tem hora que eu assisto um filme só para me distrair”, colocando que às vezes assiste qualquer filme sem nenhum objetivo, em revezamento com os casos em que o faz com um objetivo. Aqui já está a necessidade de ver algo além do filme.

Porém, é preciso problematizar que algo é esse, é preciso entender que o grande problema é a assistência contemplativa, que fica no limite da contemplação e não o envolvimento, que é um momento da assistência, que, caso não saia disso ou entre em contradição com o objetivo, é que se torna problemático. A assistência como práxis ultrapassa a conformação, mas compreende o envolvimento que não entra em contradição com o objetivo e supera, posteriormente, os limites do universo ficcional.

A Prática da Assistência Crítica

A prática da assistência crítica pode ser realizada de forma mais refletida a partir dos seguintes procedimentos: a) contextualização; b) informações preliminares; c) identificação da trama do filme; d) identificação da situação-problema e da mensagem associada a ela; e) identificação da resolução (ou não-resolução) da situação-problema; f) relação da trama, situação-problema e resolução com as relações sociais concretas, extra-filmicas; g) reflexão; h) avaliação.

Assim, a assistência crítica produz um entendimento do filme e de sua relação com as relações sociais concretas. Este entendimento se refere, portanto, ao universo ficcional do filme e sua relação com os elementos extrafilmicos existentes, as relações sociais concretas. Claro que há o momento do entendimento do universo ficcional, pois é preciso compreendê-lo, decodificá-lo. Ao fazê-lo, no entanto, sabemos que não se trata de uma dimensão paralela e não relacionada com o mundo social em que vivemos, pois é produzido por ele, sendo sua expressão e fazendo remissão a ele.

No processo concreto da assistência crítica, vários obstáculos podem ser encontrados. O mais comum é a dificuldade em obter uma contextualização e informações preliminares. Determinados filmes, tal como os realizados nos Estados Unidos nos anos 1930 ou 1950, ou então na Alemanha nos anos 1970, que, para

alguns assistentes, que podem possuir pouca informação sobre estas épocas nestes países, então a contextualização fica dificultada.

Por exemplo, entender que os filmes de gangster dos anos 1930 estão relacionados com a situação norte-americana marcada pela crise de 1929 e tudo que decorre daí, tal como a lei seca (e daí a relação entre gangsterismo e bebida alcoólica) ajuda a entender a dinâmica destes filmes que reproduzem uma realidade existente neste período. A percepção disso facilitaria compreender filmes como *Alma no Lodo*, Mervyn Leroy (EUA, 1930); *A Floresta Petrificada*, Robert Sherwood (EUA, 1935); *O Inimigo Público Número 01*, William Wellman (EUA, 1931) e *Anjos de Cara Suja*, Michael Curtiz (EUA, 1938). Mas se o assistente só consegue saber que o filme foi produzido neste período, sem ter mais informações, terá mais dificuldades em compreendê-lo.

Da mesma forma, possuir pouca ou nenhuma informação preliminar dificulta em alguns casos a compreensão da trama. O mesmo ocorre no caso da assistência a um filme dos anos 1970 de Werner Herzog, tal como *Aguirre – A Cólera dos Deuses* (Alemanha, 1972); *O Enigma de Kaspar Hauser* (Alemanha, 1974); ou então *Nosferatu – O Vampiro da Noite* (Alemanha, 1979), sem possuir determinadas informações. Estes filmes serão compreendidos com mais dificuldades caso o assistente não saiba algumas informações sobre este cineasta, que é representante do chamado “cinema novo alemão”, de caráter estilístico (explicaremos o significado desta expressão, tal como utilizada aqui, mais adiante) e que seu estilo é marcado pelo pessimismo. Estes filmes seriam mais facilmente compreendidos se o assistente entender seu estilo, tal como se vê em sua versão do *Nosferatu*, um *remake* do filme de F. W. Murnau (Alemanha, 1922), que tem um final bem diferente do que ocorre na versão original. Na versão de Herzog temos, ao invés da morte e fim do vampiro, a sua permanência através da herança deixada em outra pessoa que se torna vampiro. O mesmo pessimismo está presente nos outros filmes deste cineasta e que é parte do seu estilo.

É preciso ressaltar que a falta destes elementos dificultam, mas não impedem a assistência crítica. Obviamente que o contrário, ou seja, a posse destes elementos, facilitariam sua concretização. Voltando ao exemplo do filme *Nosferatu*, de Herzog, quem assistiu o original de Murnau, filme expressionista da época clássica do cinema mudo alemão e seu final, saberá que o final dos dois filmes é

Como assistir um filme?

diferente e se souber as informações sobre o estilo de Herzog, entenderá com mais facilidade a razão da diferença.

Porém, não saber disso não impede o assistente de entender o universo ficcional e que o seu final significa que a “semente do mal” não foi destruída e que isso mostra como o filme (logo, quem o produziu) encara o mundo contemporâneo ou a natureza humana e quais são as implicações sociais disto e que mensagem, valores, concepções, sentimentos, foram repassados por esta produção cinematográfica. A predisposição mental do assistente marcada pelo senso crítico também lhe permite não endeusar o cineasta devido sua fama e seus adoradores, ficando preso em sua suposta “genialidade”, o que faz com que a assistência não seja fetichista, contemplativa. Logo, em síntese, a falta de acesso ao contexto sócio-histórico e informações preliminares dificultam, mas não impedem uma assistência crítica.

Na atualidade, grande parte destas informações é relativamente acessível. A contextualização pode ser feita com relativa facilidade através de consultas a livros de história, por exemplo. As informações preliminares constam, muitas vezes, nos extras dos DVDs, alguns até em quantidade ampla, reforçado por entrevistas, *Making Of*, informação espontânea, etc. A assistência na TV e nas salas de projeção já não possibilita tais informações e o acesso a elas em certos meios (Internet, por exemplo) deve ser visto cuidadosamente, pois além de fontes não confiáveis, a maior parte é carregada de valores e concepções problemáticas e sem o devido aprofundamento que garantiria mais fidedignidade e qualidade delas.

Existem alguns outros obstáculos para uma assistência crítica, bem como até mesmo para a contemplativa e formalista, que é a legendagem e/ou dublagem problemática. Muitos filmes possuem uma legendagem mau feita, o que compromete o entendimento, tal como a dublagem, e às vezes, ambos ao mesmo tempo. Já fizemos alusão ao mero problema do título do filme *A Estrela Packer*. No caso do filme *Transformers*, a música que toca no carro-robô visando criar um clima romântico entre o casal sem legendagem, dificulta a compreensão dos desatentos da intenção cômica e mesmo no universo ficcional, assim como a não legendagem da canção da Índia em *No Tempo das Diligências*, como veremos adiante.

Uma forma de perceber facilmente o problema da legendagem e/ou da dublagem está na comparação entre ambas colocando legenda e dublagem em português simultaneamente. Algumas vezes a dublagem

mau feita é percebida e o acesso a legendagem resolve; outras vezes, somente colocando no idioma original é que é possível entender o que realmente foi dito, pois nenhuma das duas resolvem. Existem casos que dublagem e legendagem entram em contradição, bastando ver o caso do filme *Dogville*, Lars Von Trier (Dinamarca, 2003), colocando as duas simultaneamente, principalmente na cena final.

Após estas considerações iniciais, passemos para os procedimentos que contribuem para a assistência crítica e alguns de seus elementos, problemas, possibilidades.

A Contextualização

A contextualização é um processo no qual o assistente busca informações sobre a época, o país, a relação da produção cinematográfica com o Estado (poder político) neste período e lugar, o processo social contemporâneo de sua produção. O primeiro passo é descobrir em que época o filme foi produzido. Se foi nos Estados Unidos durante os anos 50, então era época do macarthismo e, portanto, de forte censura sobre a produção cinematográfica, o que significa que os filmes deste período tiveram dificuldades de serem produzidos livremente, o que é uma realidade comum do cinema, mas que se agrava neste contexto.

Assim, inclusive, fica muito mais fácil entender um filme como *O Menino de Cabelos Verdes*, de Joseph Losey (EUA, 1949), na qual o preconceito e a perseguição ao diferente é uma parábola do marchartismo. Também se torna compreensível a cena em *Uma Rua Chamada Pecado*, Elia Kazan (EUA, 1951) na qual há a aproximação do personagem de Marlon Brando em relação à sua cunhada e o espelho quebrado, simbolizando um estupro que a censura não permitiu uma cena mais explícita.

Se um filme foi produzido na Itália do pós-Segunda Guerra Mundial, então as referências políticas se tornam mais inteligíveis, inclusive a posição dos filmes neo-realistas, expressões de uma tentativa de conciliação entre Democracia Cristã e Partido Comunista Italiano derivada da aliança entre ambos até 1947 ou da força eleitoral de ambos após o rompimento a partir de 1948. O período de reconstrução europeia ajuda a entender a situação social retratada nos filmes neo-realistas, bem como o incentivo estatal, entre outras determinações da época.

Como assistir um filme?

Da mesma forma, assistir um filme alemão dos anos 20, tendo informações, mesmo que não muito profundas, sobre a concepção estética dominante, o expressionismo, colabora no entendimento de determinados aspectos que, caso contrário, passam despercebidos. É claro que a leitura de certas obras, como as de Kracauer (1988) e Eisner (2002), mais dificultam do que colaboram com o entendimento. Porém, conhecer os efeitos no mundo artístico e no expressionismo da Primeira Guerra Mundial, as lutas sociais (A chamada “Revolução de Novembro” de 1918 e as tentativas seguintes e conflitos posteriores na década de 1920), o caráter cada vez mais politizado do expressionismo, ajudam a entender melhor as produções fílmicas expressionistas e superar as representações cotidianas que as tomam como “filme de terror” ou voltadas apenas para “fantasmagorias” (Viana, 2009a).

Assistir ao filme *Kuhle Wampe, A quem pertence o Mundo*, Bertolt Brecht (Alemanha, 1930) é dificultado sem informações sobre a sociedade alemã dos anos 1930. Assim, possuir algumas informações sobre este período, tal como a emergência do que alguns chamaram “cinema operário” e da situação social marcada pela penúria e miséria, ajudaria a entender os filmes alemães deste período. No caso deste filme específico, saber que sua produção foi realizada pela produtora do Partido Comunista Alemão e outras informações sobre a concepção de Brecht sobre cinema, etc., seria importantes e facilitariam extremamente a compreensão do filme.



Fotograma 12: Wampe, “Barrigas Vazias”, filme de Brecht e Dudow, mostra a caminhada do personagem para o suicídio.

Um filme americano como *Bonnie and Clyde – Uma Rajada de Balas*, Arthur Penn (EUA, 1967) também se torna mais acessível entendendo um pouco do contexto histórico dos EUA no final da década de 1960, marcado pela ascensão de determinados movimentos sociais e contracultura, e alguma informação sobre o chamado “Novo Cinema Americano”, que foge do circuito da produção holywoodiana e depois será integrado por ela. Tais informações também tornam mais fácil entender o caráter diferenciado deste e outros filmes que vão no mesmo sentido, tal como *Sem Sentido*, Dennis Hopper (EUA, 1969) e as cópias holywoodianas que aparecem posteriormente, querendo repetir a fórmula para repetir o sucesso,

Por conseguinte, quanto maior informação histórica o assistente tiver, mais compreensível será o universo ficcional do filme. Desta forma, o assistente estará em condições não apenas de entender a trama que se desenrola no filme, mas algumas motivações, alguns aspectos que passariam despercebidos, e, principalmente, terá uma interpretação mais próxima da correta.

Claro que a contextualização poderá provocar relação mecânica de homologia. Uma relação mecânica de homologia é quando se relaciona filme e realidade como sendo homólogos, sem comprovar isto, derivando o filme da realidade abstratamente, devido suas semelhanças. Isto é criticável quando se trata de análises de filme, pois neste caso é necessário não só mostrar que filme e realidade são semelhantes, mas também demonstrar as determinações e como que a realidade se tornou presente no filme, principalmente através da análise daqueles que produziram o filme.

No caso da assistência crítica, a contextualização tem o papel de apresentar uma certa percepção seja da reprodução inintencional da realidade realizada através do filme ou de uma reprodução intencional, dependendo do caso, e para saber disso seria necessário informações complementares, que poderiam ser as preliminares, bem como observar determinações sobre a produção fílmica²³.

²³ Para o caso de uma análise do filme, isto ganha importância maior. Sobre análise do filme, veja *Cinema e Mensagem*, já citado e para uma crítica da “relação mecânica de homologia”, cf. Viana (2009a) e Sorlin (1992), que denomina este procedimento como sendo “classes de equivalência”.

As Informações Preliminares

Outro elemento importante para a assistência crítica são algumas informações preliminares. Aqui entra a questão da identificação do tipo de filme. Trata-se de um filme que pode ser considerado estético ou proto-estético? Um filme estético é aquele cuja realização estava ligada, através da equipe de produção, principalmente do cineasta, a uma determinada concepção estética (que pode ser a do impressionismo, expressionismo, surrealismo, realismo poético francês, realismo russo, neo-realismo italiano, etc.), o que facilita a compreensão de determinados elementos do filme. Um filme surrealista é ininteligível para quem não tem uma idéia mínima que seja do que é o surrealismo, bem como o desconhecimento completo do que é o expressionismo ou o neo-realismo italiano. Isto dificulta para o assistente a compreensão de certos aspectos dos filmes inspirados nestas concepções estéticas.

Um filme protoestético é um que a concepção estética não é seu elemento fundamental, sendo que ele tem como elemento formal fundamental o estilo ou o gênero, sendo o primeiro mais comum na Europa e o segundo no Estados Unidos. Assim, se for um filme proto-estético, então o gênero (faroeste, terror, ação, aventura, drama, comédia, etc.) ou “estilo”, será a informação mais importante. Isto se deve ao fato de que cada gênero tem determinados procedimentos e concepções próprias (as regras do gênero), bem como temáticas e outros aspectos comuns. No segundo caso, o “estilo do cineasta” terá um papel importante e este busca demarcar seu território cinematográfico próprio, buscando se diferenciar dos demais e sabendo disso fica mais fácil compreender um filme de Godard, Bertolucci, Truffaut, Herzog, entre outros, que buscam colocar sua marca na sua produção fílmica.

Um assistente que conhece o gênero faroeste já sabe de algumas regras básicas do gênero que dispensam explicações e que geralmente não são apresentadas nos filmes, facilitando a compreensão. Alguém que conhece o “estilo de Godard”, no período da Nova Onda (*Nouvelle Vague*), irá entender a constante auto-referência ao cinema presente em seus filmes e assim poderá perceber que *O Desprezo* não é um filme que mostra qualquer desprezo, mas um desprezo específico pela figura do produtor, agente direto do

capital cinematográfico, logo, do cinema chamado “comercial”, e não “de autor”.

Um outro elemento é que os filmes proto-estéticos não são homogêneos e uma subdivisão pode ser útil. A primeira subdivisão seria entre filmes estilísticos e filmes de gênero. Os filmes proto-estéticos, com exceção dos estilísticos, são geralmente chamados como “filmes comerciais” e podem ser de grande, médio ou pequeno orçamento. Os filmes de grande orçamento são as superproduções, cujos investimentos são altíssimos, o que garante a participação de técnicos com altos salários, grandes estrelas com grandes remunerações, recursos tecnológicos avançados, intenso sistema de divulgação e publicidade, sistema de distribuição mundial, etc. Este é o exemplo de *Titanic*, James Cameron (EUA, 1997) ou *Grande Hotel*, Edmund Goulding (EUA, 1932).

Os filmes de médio orçamento (que é médio num quadro comparativo com o grande e o baixo e que possui muitas gradações no seu interior) já permitem gastos menores, mas dentro de uma média que possibilita uma produção com capacidade de uso de material tecnológico considerável e profissionais relativamente bem remunerados, efeitos especiais, bem como outros elementos que ficam ausentes nos filmes de baixo orçamento. Os filmes de médio orçamento constituem a maioria dos filmes, especialmente os filmes hollywoodianos que não são superproduções.

Já os filmes de baixo orçamento, chamados geralmente como “trash” na atualidade, e que foi o caso dos filmes B, possuem baixo orçamento. Estes não contam com grandes estrelas, recursos tecnológicos e financeiros para efeitos especiais mais elaborados, etc. Exemplos de filmes de baixo orçamento são *A Mulher Vespa*, Roger Corman (EUA, 1960) e *Robojax – Os Gladiadores do Futuro*, Stuart Gordon (EUA, 1989). Os filmes norte-americanos de baixo orçamento são geralmente de terror e ficção, embora também possam ser de outros gêneros.

Aqui cabe abrir um parêntesis para explicar que as denominações “cult” e “trash” são apenas manifestações valorativas questionáveis, pois um filme como *O Monstro Canibal* ou *Rebelião no Século 21* possuem problemas formais (o primeiro mais que o segundo), mas tem muito mais conteúdo do que muitas obras consideradas “cult”. Estas classificações são formas de distinção, por um lado, e formalismo, por outro, tal como colocamos

Como assistir um filme?

anteriormente. Por isso não possuem nenhuma utilidade teórica para o pesquisador do cinema ou para o assistente crítico.

Da mesma forma, a confusão que se criou entre os antigos filmes B e trash, sendo que os primeiros são datados historicamente, sendo filmes que eram apresentados antes da atração principal, os filmes A, as produções de maior orçamento, nas salas de projeção durante os anos 1930 (Mattos, 2003), enquanto que os filmes trash são mais recentes e cuja classificação também não possui consenso.

Da mesma forma, os filmes chamados “cult”, muitos de extremo mau gosto e de má qualidade, não possuem nenhum critério objetivo para sua definição e muito menos critério consensual, o que mais uma vez demonstra sua arbitrariedade. É por isso que os antigos filmes B ou filmes considerados “trash” são, posteriormente, considerados “cults”. Um filme como *Plano 9 do Espaço Sideral*, Edward D. Wood Jr. (EUA, 1958) é considerado por alguns como “cult”, embora tenha sido também considerado o pior filme de todos os tempos.

Desta forma, pensar que filmes cult são filmes de qualidade é algo questionável. A idéia de qualidade não é consensual e a rotulação de filmes de péssima qualidade como “cults” mostra isto. Da mesma forma, definir filmes “cult” como “alternativos” é algo bastante problemático, pois a maioria dos filmes considerada assim são bastante comuns e não se sabe onde reside o seu caráter “alternativo”.

Essa mesma imprecisão conceitual acomete ao seu oposto, mas não tão oposto assim, que é o filme chamado “trash”. Para alguns estes são filmes de baixo orçamento, para outros, equivocadamente, expressam uma “estética”, a “estética do lixo” e assim por diante, mas o conjunto dos filmes assim classificados está muito distante de ser o que estas classificações pretendem. Além disso, assim como a expressão cult passou a ser sinal de distinção, trash passou a ser pejorativo²⁴. No fundo esta classificação é arbitrária

²⁴ Alguns definem o trash como simplesmente “filmes ruins”; outros falam de até de uma estética do filme trash, que incluiriam filmes que seriam ruins proposadamente (há algumas produções que fazem isso sem necessidade e outras com necessidade devido orçamento), mas o ruim se dá, geralmente, nos efeitos especiais (como são, na maioria, filmes de terror, então os monstros são bonecos pouco críveis, para citar um exemplo), bem como cenas artificiais e mal produzidas, como atores, muitas vezes, com representações mecânicas, etc. Assim,

e nada revela além de valores e busca de distinção. Aqui fechamos os parêntesis.

No sentido de superar os preconceitos e busca de distinção expressos com as denominações “cult” e “trash”, preferimos utilizar uma classificação descritiva para os filmes comerciais. Estes podem ser classificados em filmes de grande orçamento – filmes “A”; de médio orçamento – filmes B – e de baixo orçamento – filmes C – enquanto que os que foram chamados filmes B durante o período de 1930 até parte da década de 1940 podem ser denominados de “antigos filmes B”, para não se confundir com a nova terminologia e a palavra “antiga” serve para datar historicamente tais filmes.

Assim, nenhum é melhor ou pior, é valorado ou desvalorado, pois passam a ser classificados por um de seus aspectos, o orçamento, que pode ser utilizado para produzir filmes bons ou ruins, pois outras determinações, como criatividade, valores, interesses, entre outros, atuam e podem fazer um filme C ser bem melhor do que um B ou A e o fato de ser A não quer dizer, necessariamente, que será axiológico e/ou ideológico ou muito menos que seja de qualidade, no sentido mais amplo da palavra, ou seja, não apenas no que se refere a alguns aspectos formais.

Esta classificação se aplica melhor aos filmes norte-americanos, mas podem ter certa utilidade para outros casos e com o processo de hegemonia do capital cinematográfico norte-americano, inclusive financiando filmes europeus e de outros países pelo mundo

há dois tipos de filmes que optam pela produção formal (e, às vezes também de conteúdo) deficiente e dizem fazê-lo por querer: os que fazem sem precisar e os que o fazem por não ter outra opção mas como tem um público para tais produções, afirma ser produto de escolha, transformando a necessidade em virtude. O filme *Planeta Terror*, Robert Rodriguez (EUA, 2007) é um exemplo de filme que seria “trash” por opção, pois as imagens são de qualidade, mas o roteiro é horrível, aparecem riscos na tela para parecer filme antigo, etc., algo de mau gosto e má qualidade. Há os que confundem filme trash com filme de terror. Devido à imprecisão, filmes de péssima qualidade e filmes com problemas (principalmente formais), mas bons, aparecem como sendo a mesma coisa. Preferimos não utilizar estas expressões meramente classificatórias e fundadas, em grande parte dos casos, em preconceitos. Os filmes de má qualidade existem e estão em todos os gêneros e orçamentos, embora, é claro, nos filmes de mais baixo orçamento isto tenda a ser mais comum, inclusive com filmes ridículos. Mas a denominação trash pouco acrescenta, pois seria melhor denominações mais precisas, do tipo “filme C de terror de má qualidade”, tal como os que se intitulam “tomates assassinos” e coisas semelhantes.

Como assistir um filme?

afora, então acaba sendo útil também no caso europeu e no resto do mundo. Um filme como *Wesb, Wesb, O que Foi?*, Rabah Ameur-Zaimèche (França, 2002) é um filme C produzido na França, enquanto que *Ladrão de Sonhos*, Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro (França, 2005) é um filme B também produzido na França.

Obviamente que as outras formas de classificação se entrelaçam com estas, pois os filmes A, B e C dizem respeito tão-somente ao processo de orçamento gasto na produção, enquanto que os filmes proto-estéticos também podem ser estilísticos, que é o caso de vários filmes europeus e estes geralmente são filmes, no que se refere ao orçamento, B ou C. O filme *Fahrenheit 451*, por exemplo, é um filme C, pois é de baixo orçamento, e, ao mesmo tempo, estilístico. Já *Pesadelos Diabólicos*, Joseph Sargent (EUA, 1983) é um filme C também, mas é do gênero terror, ou seja, é mais definido pelo gênero do que pelo estilo do cineasta e por isso está mais ligado às regras do gênero. Além disso, alguns tentam classificar os filmes por sua suposta qualidade ou falta dela, o que é problemática, já que “qualidade” não é uma categoria neutra e exata e sim valorativa (Viana, 2007b). Porém, tantos filmes estéticos quanto proto-estéticos podem se de boa ou má qualidade e assim seria necessário muito mais elementos e justificativas para uma tal classificação, o que não nos propomos no presente trabalho.

Os filmes A são mais vistos e conhecidos pelo grande público, gerando grandes bilheterias, mas são produções quantitativamente menores do que os filmes B e C. Assim, *Transformers*, de Michael Bay (EUA, 2008) e *Titanic* são filmes A, ou seja, filmes de grande orçamento, superproduções, e por isso são filmes amplamente conhecidos mundialmente. *Rebelião no Século 21*, Charles Band (EUA, 1990) e *O Monstro Canibal*, John Carl Buechler (EUA, 1987) são filmes C, isto é, de baixo orçamento e não tão conhecidos, embora filmes C sejam produzidos em grande quantidade. Os filmes B, são de médio orçamento e por isso também são produzidos em grande quantidade, e possuem no seu interior desde aqueles que possuem orçamento pouco superior ao dos filmes

C até os que são quase superproduções, ou seja, que possuem orçamento próximo ao de um filme A²⁵.

Eles também podem ser divididos pelo gênero ou, ainda, pelo estilo do cineasta. Os gêneros são os mais variados, tal como o faroeste, terror, ficção científica, comédia, drama, entre outros. Os gêneros possuem determinadas regras básicas que são comuns a todos eles, bem como temas recorrentes, ou seja, possuem uma determinada forma e conteúdo.

Os filmes estilísticos são os substitutos dos filmes estéticos, embora estes não tenham desaparecido simultaneamente com o surgimento daqueles e também são chamados de “cinema de autor”, cuja origem se dá principalmente com a emergência da “política dos autores” ocorrida na França através dos críticos de cinema Truffaut, Godard e outros, que depois se transformaram em cineastas. A idéia básica é transformar o cineasta em autor, o que é uma ilusão, mas que possui maior facticidade no caso europeu, e menos no caso norte-americano, apesar dos esforços em transformar Jerry Lewis, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, entre outros, em “autores”, sendo que seus filmes eram, no máximo, devido sua autonomia relativa bem menor do que os dos europeus e sua concepção de produção cinematográfica bem menos pessoal, semi-estilísticos.

Outra informação importante é o modo de significação²⁶: verossimilhante, paródico, trivial, parabólico, etc. Se o modo de significação é o verossimilhante, então o realismo pode ser esperado, bem como determinada temática e forma de abordar o tema, ao contrário do parabólico. O modo de significação verossimilhante é o modo natural da estética realista, podendo ser mais ou menos complexo, embora não seja monopólio das concepções estéticas realistas, pois pode ser, o que ocorre amplamente, ser utilizado por filmes proto-estéticos. Assim, filmes como *Ladrões de Bicicleta*, de Vitério de Sica (Itália, 1947); *São Paulo Sociedade Anônima*, Luis Sérgio Person (Brasil, 1965), são verossimilhanes.

²⁵ Estas variações dependem de outras características do filme. Por exemplo, um drama exige orçamento muito menor do que um filme de ficção científica e, logo, seu orçamento pode ser próximo de um Filme C, mesmo sendo B.

²⁶ Modo de significação é o modo como os significados são constituídos em determinada produção fílmica, ou seja, o significado é passado de uma determinada forma.

Como assistir um filme?

O modo de significação parabólico produz uma narrativa alegórica, e assim mostra o que quer dizer não diretamente, mas através de parábolas. Um tema pode ser apresentado sob a forma de algo que, no fundo, não é o fundamental, mas sim o que está subentendido. Este é o caso de *O Cheiro do Ralo*, *Ladrão de Sonhos* e *Momo e o Senhor do Tempo*, *Monique sempre Feliz*, Valerie Guignabodet (França, 2002), *O Estudante de Praga*, Stellan Rye e Paul Wegener (Alemanha, 1912), *A Morte Cansada*, Fritz Lang (Alemanha, 1921), *Donnie Darko*, Richard Kelly (EUA, 2001), *A Cadeira*, Júlio Wallowitz (Espanha, 2006). entre outros.

O modo de significação paródico já tem como objetivo criticar, através da paródia, outras produções fílmicas. Um assistente que identifica que *Todo Mundo em Pânico*, Keenen Wayans (EUA, 2000) é uma paródia de *Pânico*, Wes Craven (EUA, 1996) e suas seqüências, ou *Tudo Mundo Quase Morto*, Edgar Wright (Inglaterra, 2004), paródia dos filmes de zumbis, então terá mais condições de entender o filme e ver a graça que, para quem não assistiu a primeira versão e/ou não percebeu que é uma paródia, não entenderia.

O modo de significação trivial é fundado na repetição, superficialidade, esquematismo. É o modo hegemônico em Hollywood e é proto-estético. Este é o caso de *Love Story – Uma História de Amor*, Arthur Hiller (EUA, 1970); *Estrela Parker*, Robert Bradbury (EUA, 1934), entre inúmeros outros.

A informação sobre a equipe de produção, especialmente no que diz respeito ao(s) roteirista(s) e diretor, também é importante, pois assim, ao saber quem é o roteirista ou os roteiristas, é possível saber algo da mensagem que pretendiam passar, bem como saber quem é o diretor, se possui maior ou menor autonomia para produzir o filme, etc. Um diretor renomado, por exemplo, tende a ter mais autonomia no processo de produção do filme.

Porém, não se deve confundir a informação sobre o diretor com a idéia de “autoria”, que acaba desembocando no que o sociólogo Bourdieu denominou “efeito da grife”. Saber quem é o diretor é importante para ver seu grau de autonomia, estilo, inclusão em alguma corrente estética, ligação com o capital cinematográfico, outras obras produzidas. Não se trata de pensar no efeito da grife. Um filme como, por exemplo, *O Último Tango em Paris*, Bernardo Bertolucci (Itália/França, 1972), se fosse assinado por Charles Band seria considerado “trash”, de “mau gosto”, “pornográfico” e os seus

defeitos seriam procurados e demonstrados detalhadamente. Porém, se o filme *A Pequena Loja dos Horrores*, Roger Corman (EUA, 1960) fosse assinado por Bernardo Bertolucci, seria considerado uma “obra prima”, “genial” e não faltariam análises mostrando detalhadamente os méritos do referido filme. A assistência crítica tem que superar justamente isto. É uma informação que pode ou não ajudar a compreender o filme, não através de preconceitos ou do efeito da grife, mas sim a partir do que tal informação significa e contribui.

A informação sobre quem é o diretor, em determinados casos, não contribui muito se o mesmo não tiver outras produções ou for relativamente desconhecido. Assim, um filme como *Prisão a Domicílio*, Christopher Jacrot (França/Bélgica/Suíça, 1999) não contará com grandes informações sobre o diretor. Esta informação também não valerá muita coisa se se tratar de um filme comercial trivial norte-americano, pois o diretor, nesse caso, com raras exceções, não tem muita autonomia e não pode inventar muita, apenas cumpre um contrato produzindo algo quase que mecanicamente. De qualquer forma, a informação sobre quem é o diretor pode, em muitos casos, ser útil e ajudar na compreensão dos filmes.

Outras informações preliminares importantes são as posições políticas das pessoas envolvidas em sua produção, o grau de interferência estatal (censura, financiamento, legislação, o que remete ao contexto histórico já aludido), o poder de pressão do capital cinematográfico, o poder de influência do produtor, atores, entre outras pessoas envolvidas na produção. Neste sentido, o historiador Marc Ferro mostra como um ator (que, no caso, também é diretor, mas não do filme em questão) como Orson Welles pode influenciar na produção de um filme, *O Terceiro Homem*, Carol Reed (Inglaterra, 1949), numa disputa entre o roteirista, Graham Greene, que queria apenas fazer um filme de entretenimento sem grandes preocupações políticas e o diretor, Carol Reed, que era anticomunista e queria dar cores políticas à trama. Segundo Ferro, o ganhador da disputa foi o terceiro homem, o ator Orson Welles, que com sua interpretação e influência aumentou o peso do seu personagem e levou o filme para uma concepção mais próxima ao do roteirista, mas em seu proveito próprio, retomando o caminho original apontado por Greene, o da moral da ambigüidade ao invés da rígida oposição entre o bem e o mal (Ferro, 1992).

Como assistir um filme?

Assim, informações sobre o processo de produção, sobre as divergências na equipe de produção, também são importantes e as entrevistas hoje constantes nos extras dos DVDs oferecem um excelente material neste sentido, mostrando as concepções e interpretações diferentes dos integrantes da equipe de produção.

Outras informações preliminares podem ser úteis para aumentar a compreensão de um filme, mas a utilidade de algumas delas só pode ser percebida no próprio processo de assistência ou não percebida, caso não a tenha, tal como no caso da tradição fílmica e as referências a ela em várias produções cinematográficas, além das paródias. Assistir ao filme *Os Sonhadores*, Bernardo Bertolucci (Itália, 2003) sem conhecer a história do cinema e ter assistido muitos filmes faz perder alguns aspectos presentes no mesmo, embora não impeça a compreensão do universo ficcional. Neste filme há referências a diversos filmes, atores e diretores: *Os Monstros*, Tod Browning (EUA, 1932); Buster Keaton, Charles Chaplin, entre inúmeros outros. Ao assistir a cena de *História Sem Fim II*, George Miller (Alemanha/Inglaterra, 1991), na qual o gigante de pedra e seu filho saem de moto ao som de um Rock'n Roll, fica não compreensível para quem não assistiu *Sem Destino*, cuja cena é uma referência cômica.

No caso dos filmes históricos ou ambientados em determinados contextos históricos (tal como o faroeste), algumas informações podem ser importantes para a compreensão do filme. Assim, em um filme como *O Preço do Poder*, Tonino Valerii (Espanha/Itália, 1969), a referência sobre o sul nas cenas iniciais e o conflito entre sul e norte que vai se desenvolver posteriormente no filme será de mais difícil percepção para quem não tem informação sobre a história dos Estados Unidos deste período, ou seja, sobre a Guerra Civil Americana e a oposição entre o sul escravista e o norte capitalista.

Obviamente que muitas dessas informações são pouco acessíveis e nem é necessário possuir todas para uma assistência crítica. Estas informações facilitam a assistência crítica, mas não a proporciona automaticamente e sua ausência não a impossibilita. Quanto mais informações, mais fácil a assistência crítica e mais provável será uma interpretação correta do filme; quanto menos, mais difícil isto será, o que não quer dizer que é impossível. Também fica claro que algumas destas informações só são compreensíveis tendo

um certo saber sobre cinema e sua interpretação (o que aqui esboçamos alguns elementos).

Porém, algumas informações básicas são importantes, tal como nome do diretor, país e ano de produção, e que são de fácil acesso, pois constam nas fichas técnicas e nos créditos dos filmes, e uma percepção mais ampla destes dados (ou seja, saber algo sobre o diretor ou sua filiação a determinada concepção estética, gênero ou estilo; acontecimentos históricos e contexto sócio-político da época de produção e do país, etc.).

Assim, saber que o filme *Adeus Lênin*, Wolfgang Becker (Alemanha, 2003) tem este diretor, este país e esta data, ajuda a ter uma percepção preliminar do filme, o que é complementado com o contexto histórico e social no qual se desenvolve a ficção. Trata-se de uma produção que ocorre após a queda do muro de Berlim, ou seja, na Alemanha reunificada, que aborda justamente o que sucede após a reunificação a partir da percepção de uma mulher adepta do regime capitalista estatal (“socialismo real”) anteriormente existente na antiga Alemanha Oriental e do esforço do filho para fazer com que ela não sofra grande impacto devido sua saúde debilitada através de diversas formas esconder a proeminência do capitalismo privado, inclusive transnacional, na nova situação.

A Identificação da Trama

O passo seguinte é a identificação da trama do filme, o que já remete à assistência propriamente dita. A trama de um filme é o universo ficcional específico que produz uma seqüência de cenas que passam uma mensagem – ou um conjunto de mensagens – e que se desdobra a partir de uma intriga, uma situação-problema, até chegar à sua resolução ou não-resolução. A trama do filme é seu tema, o seu núcleo central, o eixo narrativo que transcorre todo o filme.

Identificar a trama do filme é importante para centrar a atenção no que é essencial no filme e para evitar interpretações equivocadas, bem como entender os desdobramentos. Para compreender o universo ficcional esta identificação é fundamental. Em alguns filmes, esta identificação é relativamente fácil, pois o título, a cena inicial, ou sua própria simplicidade focada em um tema trabalhado de forma unívoca colabora para esclarecer qual é a trama.

Como assistir um filme?

Em alguns filmes o título já revela a trama, enquanto que em outros não há relação entre título e trama. Alguns títulos podem fornecer uma idéia errada, tal como “*Sociedade dos Poetas Mortos*” não é um filme de terror e nem sobre zumbis, como é *Madrugada dos Mortos*, Zack Snyder (EUA, 2004) que é considerado um remake de *Despertar dos Mortos*, George Romero (EUA, 1978). Outros podem até apresentar uma idéia aproximada, como *Amém*, Costa Gavras (França, 2001), já que o tema é a posição da Igreja Católica diante do nazismo e das denúncias das atrocidades cometidas contra os judeus no período da Segunda Guerra Mundial. Porém, o título é bem mais amplo e geral e seria difícil, sem outra informação, entender o tema apenas a partir dele. Mais difícil ainda seria saber que *Z*, Costa Gavras (Argélia, 1967) seria um filme que tematizaria um regime ditatorial e sua corrupção.

No caso das traduções isto fica ainda mais problemático. O faroeste americano *A Estrela Packer* é um bom exemplo disso. O título não deixa claro para quem não domina o idioma inglês a trama do filme e mesmo para quem tem noção deste idioma, o entendimento não é fácil. Este filme já teve outros títulos em língua portuguesa: “*O Caçador de Xerifes*” ou “*Sombra de Sangue*”²⁷. Porém, não há nenhum caçador de xerifes no filme, apenas assassinato de xerife por bandidos em dois casos e isto não é o principal no filme. Já “*Sombra*” é o nome do chefe dos bandidos, mas o título “*Sombra de Sangue*” não ajuda a entender o título e a trama e nem tem muito sentido.

Estes títulos, inclusive, podem ter surgido a partir da dificuldade de traduzir o título original: “*The Star Packer*”. Curioso é que na versão em DVD lançado em 1998 pela Líder Indústria Fonográfica, o título em português é o incompreensível “*A Estrela de Parcker*”. Porém, não há no filme nenhum personagem com o nome Parcker (há um personagem coadjuvante de nome Paker, mas só aparece em umas duas cenas e o nome não é exatamente o mesmo) e

²⁷ Em italiano recebeu o nome de “*O Vale do Terror*” (“*La Valle del Terrore*”); em alemão “*A Sombra*” (*Der Schatten*) e uma versão alternativa em inglês: “*Ele Usava uma Estrela*” (“*He Wore a Star*”). A tradução alemã tem mais sentido, já que se refere ao vilão do filme, chamado de “*O Sombra*” e a versão alternativa em inglês também, já que o personagem principal passou a ser xerife e usar uma estrela. Já a versão italiana fica bem distante do título original e de ter um sentido para compreensão do filme ou de sua trama.

o título original inglês (que pode ser visto na abertura do filme) não tem a letra R, sendo Packer (que quer dizer, em português, empacotador, embalador). Não havia nenhum motivo para se acrescentar o “de”, a não ser que se considerasse que “Parcker” (acrescentando um R inexistente) fosse um personagem. No filme não há nenhuma referência ao nome *The Star Packer* diretamente. Há apenas uma cena na qual o xerife é assassinado e o personagem John Travers (interpretado por John Wayne) afirma que irá substituí-lo.

A tradução literal de “*The Star Packer*” seria “*A Estrela Empacotadora*” (ou “*A Estrela Matadora*”, entendendo-se por “empacotador” uma alusão a um matador) ou qualquer sinônimo de empacotador. Isto poderia significar que o personagem que usaria a estrela, o novo xerife que seria John Travers, seria um “empacotador”, ou seja, um eliminador de bandidos, o que tem certo sentido, embora não fosse um matador no filme e nem tenha matado outros personagens. Assim, a tradução mais adequada talvez fosse “*A Estrela Justiceira*”, já que a idéia é a de que o portador da estrela, o xerife, encarcera os bandidos. Assim, o título pode ajudar ou dificultar na identificação da trama, e no caso de filmes de outros países, devido a problemas de tradução, devem ser vistos com mais cuidado.

A identificação da trama do filme é mais difícil em alguns casos, tal como em *O Cheiro do Ralo*, já que o título não resolve ao não deixar explícito o que está em jogo, pois a alusão no título só fica mais claro no decorrer da assistência, mas há outros meios para buscar isto: quem é o personagem principal? Quais suas preocupações? Qual sua resolução e seu fim? Porém, também neste caso, isto só pode ser descoberto após iniciar a assistência. Qual é a trama do filme *Nina*, Heitor Dhalia (Brasil, 2004)? O nome também não ajuda e é também o nome da personagem principal, moça pobre que vive em São Paulo e tem uma situação de penúria e vive na casa de uma senhora egoísta e muquirana. O diretor é o mesmo de *O Cheiro do Ralo* e sabendo disso, bem como outras informações preliminares, tal como a inspiração no livro *Crime e Castigo*, de Dostoievski, fica mais fácil perceber que a trama é o dilema individual da personagem em uma sociedade desumanizada.

Qual é a trama do filme *Momo e o Senhor do Tempo*? Caso o assistente perca de vista a trama, poderá focalizar apenas no processo de tentativa de Momo em recuperar seus amigos, na aventura e nas

Como assistir um filme?

ações desenroladas, até que, no final, a atenção se centraria sobre o processo de busca de sobrevivência dos Senhores de Cinza e a luta de Momo para recuperar o tempo roubado por eles. Desta forma, muitos assistentes podem assistir ao filme mas não entender o universo ficcional, e o que está em jogo nele é justamente o tempo, o domínio do tempo, que é uma parábola do tempo roubado na sociedade capitalista, justamente pelo motivo de que o filme usa o modo de significação parabólico.

A trama do filme *História Sem Fim*, Wolfgang Petersen (Alemanha, 1988) é a busca em salvar a esperança do vazio, do nada. Assim, um filme como este é fácil entender qual é a trama, mas não antes de assisti-lo ou então sem determinadas informações anteriores. Assim, no caso de *Nina*, as informações preliminares ajudam a entender qual é a trama; no caso de *Momo e o Senhor do Tempo*, saber que a obra é baseada em livro de Michael Ende, o mesmo que escreveu *História sem Fim*, livro que inspirou os diversos filmes da seqüência, e cujas obras são marcadas pelo espírito crítico em relação à sociedade moderna, então fica mais fácil descobrir qual é a trama.

Em determinados filmes, tal como os de catástrofe ou os de suspense, a trama já é perceptível antes de assisti-los e sem informações anteriores, bastando ter idéia de gênero. A identificação da trama de *O Assassinato no Expresso Oriente* ou em *Terremoto* não é algo difícil de fazer, mesmo sem informações anteriores. Basta ver o título e conhecer o gênero. No caso das paródias, a trama é a mesma do filme parodiado, porém sob a forma do escracho, ou seja, transformando o que seria supostamente sério em cômico.

O processo de identificação pode contar com o título, as informações preliminares, o saber preliminar do assistente sobre os gêneros, etc., antes da assistência. Após iniciar o processo da assistência, há o desdobramento e eixo central do filme. Ou seja, após assistir o filme, desde que não tenha sido uma assistência mecânica, a compreensão da trama é, na grande maioria dos casos, fácil. Não existe grande dificuldade para entender qual é a trama do filme *Terremoto* ou de *Love Story*.

Em certos casos não é tão fácil assim, tal como nos filmes mais intelectualizados. Assim, *A Fraternalidade é Vermelha*, Krzysztof Kieslowski (França/Polônia/Suíça, 1994), a assistência pode perceber a trama que caracteriza o universo ficcional, mas a compreensão do significado mais amplo do filme é difícil, mesmo após a assistência, o

que seria facilitado através da assistência dos outros dois filmes da trilogia e informações sobre o diretor, entre outras. Porém, a trama pode ser identificada a partir da assistência.

Identificação da Situação-Problema e da Mensagem Central

A situação-problema é a base do desenvolvimento da trama. Caso não houvesse situação-problema, não haveria razão de ser para a trama e o filme. Claro que a situação-problema, no modo de significação trivial, é banal, cotidiana, sem grandes emoções, importância social, etc., porém, mesmo assim ela existe. Este é o caso do filme *A Estrela Packer*, na qual a situação-problema é o domínio de uma cidade por foras da lei que dominam até o juiz, xerife, etc. A situação-problema em filmes infantis também existe, tal como uma travessura que não pode ser descoberta. Quanto mais pobre a situação-problema, mais pobres são os significados produzidos.

Em alguns filmes, a situação-problema pode ser desdobrada em várias outras, ou uma ser apenas pretexto para apresentar algo maior. Este é o caso do filme *O Vingador do Futuro*, Paul Verhoeven (EUA, 1990), no qual a situação-problema inicial é o personagem central, um operário da construção civil, e sua vida pacata e monótona cujo sonho é ir para Marte e vive tendo pesadelos que se passam neste planeta. Porém, a situação-problema acaba se tornando a identidade do personagem que vai se desenrolado até o final do filme, no qual a situação-problema acaba se tornando a ambição de um empresário que impede que o ar seja socializado, não permitindo a ativação de uma tecnologia alienígena que resolveria o problema, revelando que o lucro é a razão de ser de todos os problemas do personagem e também de Marte. No gênero faroeste, geralmente há a existência de duas situações problemáticas que se entrelaçam (Viana, 2009b), a situação-problema do mocinho e a situação-problema de uma coletividade e ele é aquele que irá ser o responsável pela resolução destas situações problemáticas.

A situação-problema pode ser uma ou várias. Pode ocorrer uma sucessão de situações-problema ou elas podem surgir simultaneamente no filme. Em alguns filmes, a situação-problema é mais fácil de ser percebida imediatamente, em outros já é mais difícil. Quanto mais complexo o filme, mais difícil é perceber a situação-problema, tal como em *Alphaville*, Jean-Luc Godard (França, 1965),

Como assistir um filme?

cuja situação-problema é a abolição dos sentimentos numa sociedade futura e expansionista de outra galáxia, uma alegoria da sociedade moderna, e a luta contra ela.

A situação-problema, sendo a forma como a trama se desenvolve, é onde se encontra a mensagem central do filme, que pode ter várias outras mensagens e submensagens, tanto intencionais, inintencionais quanto inconscientes (Viana, 2009b), é fundamental para se compreender as concepções, valores, sentimentos, etc., repassados pelo filme. Isto quer dizer que situação problemática e mensagem central estão intimamente relacionadas e a percepção de uma ajuda a percepção de outra, sendo que a identificação da situação-problema é a base para a compreensão da mensagem central e de acesso mais fácil.

Assim, as situações problemáticas de *Alphaville* e *O Vingador do Futuro* remetem a uma concepção crítica da sociedade capitalista, mostrando que ela busca abolir os sentimentos, em um caso, e que submete tudo à busca do lucro, no outro. O desdobramento desta situação problemática mostra uma oposição – daí onde se mostra a mensagem crítica – dos personagens centrais buscando destruir a sociedade mecanizada e o domínio capitalista sobre Marte, respectivamente.

Por outro lado, *A Estrela Packer* já aponta para a forma tradicional e maniqueísta de situação-problema que se caracteriza pela luta do bem contra o mal, ou seja, a ambição de alguns indivíduos é que gera a corrupção e isto promove os males sociais, e somente os homens bons podem mudar isso, ou seja, é a luta dos mocinhos contra os bandidos. Associado à esta situação-problema há uma mensagem, cujo caráter é indicado pela própria situação problemática, o crime deve ser combatido e derrotado, o que não é questionado nunca numa assistência contemplativa. Porém, é apenas com a forma de resolução que se torna claro qual é a mensagem central, isto é, valores, concepções e sentimentos que se manifestam em determinado universo ficcional. No caso de *Estrela Packer*, a resolução será abordada adiante.

Identificação da Resolução (ou Não-Resolução) da Situação-Problema

Após a identificação da situação-problema, o próximo passo é a identificação da resolução (ou não-resolução, em alguns casos) da situação-problema. Em muitos filmes isso se realiza na cena final, que é geralmente uma das mais importantes do filme. No modo de significação trivial, a resolução que ocorre sempre, é o famoso *happy end*. O final feliz é geralmente axiológico, mas nem sempre, pois depende da totalidade do universo ficcional, pois é aí que se manifesta seu significado (Viana, 2009b).

A resolução positiva ou negativa só tem seu significado definido no conjunto do filme. A não-resolução da situação problemática em *Infiltrator, Em Busca da Verdade*, John Mackenzie (Inglaterra, 1995) é necessária de uma perspectiva crítica, pois o problema social que expressa – o neonazismo – permanece na realidade e nas estruturas governamentais da Alemanha. Neste sentido, seria ilusório pensar num final feliz numa ficção que aborda um problema social que permanece e é uma ameaça para a população.

Em outros casos, o final feliz é necessário, pois o contrário seria a apresentação da desesperança. O final infeliz em *Terra Treme*, apenas revela o pessimismo e a falta da esperança, o que promove o imobilismo e o conformismo e uma certa percepção da incapacidade dos trabalhadores de se auto-emanciparem. Os filmes comerciais e principalmente os que usam o modo de significação trivial, o final feliz é a receita básica.

Da perspectiva do assistente, o que importa é descobrir qual é a resolução da situação-problema, e a partir disso compreender a totalidade do universo ficcional e a mensagem que ele repassou. A resolução de *Estrela Packer* coroa a mensagem central que o filme quer passar. No caso deste filme, a resolução (que marca um “final feliz”) ocorre com a punição do criminoso, o falso tio da herdeira da fazenda (bem como dos demais que são presos). A cena final é apenas a confirmação disto, no qual o casal, o mocinho e a herdeira, estão casados e o seu filho brinca alegremente com o amigo índio do personagem central e todos estão alegres e contentes, ou seja, basta punir os criminosos para reinar a felicidade.

A situação problemática muitas vezes é resolvida com uma lição de moral, e o moralismo revela determinadas concepções e

Como assistir um filme?

valores. Este é o caso da grande maioria dos filmes infantis, tal como *Os Sem-Floresta*, Tim Johnson e Karey Kirkpatrick (EUA, 2006) e também dos filmes policiais, compondo grande parte dos filmes produzidos, principalmente nos Estados Unidos. A lição de moral é relativamente simples, do tipo “o crime não compensa”, os bons e honestos são abençoados (a sorte, a mudança de outros personagens e até verdadeiros milagres são algumas reviravoltas que ocorrem para isto se concretizar) e os maus e desonestos são punidos. A resolução é o coroamento e a concretização da mensagem central do filme e por isso possui um espaço especial na produção do filme, sendo, inclusive, palco de disputas entre os responsáveis por sua produção (Viana, 2009b).

A Relação do Universo Ficcional com o Universo Social

Após assistir ao filme e entender o universo ficcional, inicia-se as características específicas da assistência como práxis, que é a relação entre este universo ficcional as relações sociais concretas, ou seja, com o que é extrafílmico. Neste caso, após ou mesmo durante a assistência, é preciso ver quais valores, sentimentos e concepções são objetivadas no filme (trama, situação-problema, cenas, resolução, etc.), quais mensagens são apresentadas e quais as conseqüências disto tudo. As imagens manifestam mensagens, bem como sons, música, diálogos, etc.

Um filme como *A Pequena Loja dos Horrores* narra a história de um personagem que para conseguir conquistar sua amada e se casar com ela acaba criando uma planta carnívora – que lhe rende reconhecimento e dinheiro – e ele passa a alimentá-la com o próprio sangue, no início, e, posteriormente, quando ela fica gigantesca, com os corpos de outros seres humanos. O fim do filme é trágico: o próprio personagem é devorado pela planta.

Assim, é preciso perguntar: o que isto tem a ver com a realidade social, extra-fílmica? Aparentemente nada, mas, no fundo, tudo. O filme mostra como ocorre o processo de coisificação, ou seja, como que um indivíduo, no caso o personagem central, chega ao ponto de destruir pessoas para conseguir dinheiro e o seu final mostra que isso leva à autodestruição, ou seja, a sua própria transformação em coisa, em algo consumível. O personagem, no entanto, ao contrário de outros indivíduos, faz isto não como um

objetivo em si mesmo e sim como meio para conquistar sua amada, mas o resultado é o mesmo e o final cômico, quando a planta carnívora desabrocha suas flores com os rostos das vítimas, e o personagem central afirma “eu não tinha a intenção”, mostrando que não basta a boa intenção. A planta carnívora é a sociedade capitalista que força os indivíduos a buscarem o dinheiro e para isso fazer qualquer coisa, seja como um objetivo em si mesmo ou como meio para chegar a outros objetivos. Os valores do protagonista e sua amada, bem como de outros personagens são os típicos da sociedade capitalista: dinheiro, ascensão, sucesso, amor romântico. Por isso eles são devorados por ela (planta carnívora/sociedade capitalista).

Mesmo os filmes mais desprezíveis ou mais conformistas passam uma mensagem que remete ao mundo social. Isto já colocamos diversas vezes na presente obra e por isso não iremos apresentar muitos exemplos e o capítulo seguinte voltado para demonstração de como realizar uma assistência crítica irá reforçar isto. Assim, iremos concluir afirmando que um filme não é um universo paralelo, uma dimensão não relacionada com nosso mundo. Um filme não é uma mônada sem portas e janelas. Ele é um produto social, que reproduz, intencionalmente ou não, a realidade social. Mesmo os filmes mais fantásticos e fantasiosos são desse mundo e reconstituem esse mundo.

O próprio processo criativo fictício é reprodução da realidade, de forma complexa, combinada, mesclada. A imagem de um centauro só pode existir na imaginação humana porque este tem previamente a consciência da existência de um cavalo e um ser humano e por isso pode juntá-los e criar a figura do centauro. A imaginação é esse processo de combinação que não surge de um lugar fantástico, desconhecido e não relacionado com nosso mundo e sim a partir dele, do trabalho mental sobre ele. As experiências são a base da imaginação (Vigotski, 2009), embora também o inconsciente também se faça presente em sua constituição, mas ele é também constituído devido a determinadas relações sociais, pois sem repressão – que é social – não há inconsciente.

É por isso que um filme como *THX 1138*, George Lucas (EUA, 1971) expressa a realidade social. O próprio cineasta afirma que o filme é uma metáfora da sociedade inglesa dos anos 1970 e isso mostra que é uma reprodução intencional da realidade social. Da mesma forma, *V de Vingança*, James McTeigue

Como assistir um filme?

(EUA/Inglaterra/Alemanha, 2005) é uma metáfora da sociedade inglesa dos anos 1980 sob o governo neoliberal de Margaret Thatcher, pois se inspirou nas histórias em quadrinhos que tinha este objetivo declarado e apesar da versão moderada, devido à pressão do capital cinematográfico, reproduziu o seu caráter crítico-social. Da mesma forma, os filmes dirigidos por John Carpenter, principalmente os de terror, são repletos de crítica social, cabendo destaque a *Eles Vivem* (EUA, 1988), expressão da luta de classes, bem como os filmes de terror de George Romero, principalmente os de zumbi, tal como *Terra dos Mortos* (EUA, 2005), no qual se mostra a auto-ilusão de segurança dos capitalistas num mundo dominado por “mortos-vivos”, uma metáfora das lutas sociais.

Isso ocorre também em filmes cujos personagens nem sequer são seres humanos, pois eles sofrem o processo de antropomorfização, ganham forma humana, pois não seria possível seres humanos fazerem filmes de uma perspectiva não humana (mesmo que tenha esta pretensão). Há também a reprodução inintencional, pois mesmo quando se trata de um desenho animado como *Carros*, John Lasseter (EUA, 2006) ou *Robôs*, Chris Wedge e Carlos Saldanha (EUA, 2005). O primeiro coloca em questão a competição social, pregando uma competição moderada, dentro dos parâmetros da civilidade burguesa, sendo que os que são desonestos neste processo são punidos com a derrota; já o segundo mostra a obsolescência das mercadorias num mundo mercantil e consumista.

Assim, os filmes mais fantásticos e distantes da vida cotidiana reconstituem, intencionalmente ou não, a realidade social e, neste sentido, é possível relacionar todo e qualquer filme com os aspectos extrafilmicos. Para fazer tal relação é mais fácil se houver uma compreensão das relações sociais contemporâneas e/ou da época na qual os filmes foram produzidos, ou então das relações sociais fundamentais, ou seja, das relações de produção capitalistas, da sociabilidade dominante e dos conflitos sociais e formas de regularização existentes (Estado, direito, meios de comunicação, ideologias, etc.). Sem dúvida, quanto mais profundo o saber sobre a sociedade moderna, mais fácil fica realizar tal relação. Porém, mesmo um saber mais superficial permite realizar tais relações. Os meios para se fazer isto reside na transcendência do universo ficcional e na observação de que ele manifesta as relações sociais, sob determinada

perspectiva (e aí se vê presente os valores, concepções, sentimentos, etc., presentes no filme).

Se isto está presente nos filmes mais fantásticos, então é bem mais perceptível no caso dos filmes que abordam questões cotidianas ou diretamente sociais, tal como os filmes de Alan Parker e Peter Weir, por exemplo. Este é o caso de *Prisão a Domicílio*, Christophe Jacrot (França/Bélgica/Suíça, 1999) que mostra que um criminoso condenado não é mais criminoso (e perigoso) do que os que o condenaram, ou então *Somos Todos Assassinos*, André Cayatte (França, 1952), que é um libelo contra a pena de morte, que é a mesma temática de *A Vida de David Gale*, Alan Parker (EUA, 2003). Ambos os filmes abordam a questão da pena de morte e a mensagem que passam é contra a mesma, mostrando não só que o filme é manifestação social, mas do social, no qual não há neutralidade e sim posicionamento, manifestando valores, sentimentos e concepções produzidas socialmente. Há filmes que buscam justamente mostrar isso, ou seja, colocar que no fundo um filme não é um sonho fantástico auto-suficiente, que ele remete à realidade social. Em *O Grande Chefe*, Lars Von Trier (Dinamarca, 2006), o que ocorre é que o cineasta mostra a artificialidade do filme e explicita isso para o assistente, no início e no final do filme.

Além disso, é preciso buscar ter percepção da origem e conseqüências sociais do filme. Esta parte, porém, é mais fácil ser realizada após a assistência. A relação entre universo social e sociedade é possível durante a própria assistência e pode ser aperfeiçoada e aprofundada a partir do próximo passo que é a reflexão após a assistência.

A Reflexão Após a Assistência

Após assistir o filme não termina o processo da assistência crítica e esta é uma das questões mais importante e diferenciadora desta forma de assistência para as outras. Um filme se desdobra ininterruptamente, no qual a trama se desenrola, as cenas se sucedem, etc., e isto não permite ao assistente a possibilidade de refletir sobre o universo ficcional em sua totalidade e de forma mais aprofundada. Assim, a reflexão sobre o filme é facilitada após seu término e é o momento mais importante da assistência como práxis. Ao terminar o filme é possível uma percepção da sua totalidade, de seu final, e isto

Como assistir um filme?

possibilita uma compreensão maior do universo ficcional e da mensagem passada, que possui uma importância extra-filmica.

Porém, este não é um hábito comum. Muitas pessoas até comentam e recordam aspectos dos filmes, mas isto é feito de forma muitas vezes superficial e de forma não muito adequada. Em algumas situações isso é facilitado, tal como no caso da assistência em um DVD, no qual é possível rever o filme. De qualquer forma, o entendimento do universo ficcional é fundamental para entender a mensagem e toda implicação social e histórica do mesmo. Se este entendimento não foi realizado, então o próximo passo fica comprometido. Havendo a compreensão do universo ficcional, é possível buscar compreender a relação entre o universo ficcional e o universo social e passar para o entendimento da mensagem (concepções, valores, sentimentos, etc.) repassados pelo filme e suas origens e conseqüências sociais.

O universo ficcional, não sendo compreendido como uma mônada ou “pura ficção”, algo ensimesmado, revela valores, sentimentos e concepções que são expressas no filme. O filme, sendo um produto social e histórico, é produzido por seres humanos igualmente reais e históricos, que são portadores de valores, concepções, sentimentos, interesses, etc., que estarão, inevitavelmente, objetivados em sua produção. Os filmes são valores, concepções, etc., objetivados. *Os Sonhadores*, por exemplo, revela os valores de Bernardo Bertolucci, tal como o cinema como um grande valor; da mesma forma, *Love Story – Uma História de Amor*, revela o amor romântico como valor fundamental. Desta forma, é possível perceber quais valores são manifestados nestes filmes, obviamente que isso é facilitado após a assistência, e isto serve de ponto de partida para compreender as origens e conseqüências sociais destes filmes.

Estes valores, como todos os valores (Viana, 2007b), são constituídos socialmente e estão relacionados com grupos, classes e indivíduos com determinado processo histórico de vida que são sociais. O filme sendo valores (e outros elementos) objetivados, então revela muito de quem realizou a objetivação, a materialização. Assim, apresentar o cinema como valor fundamental já aponta para uma pista para descobrir quais as origens sociais do filme. Sem dúvida, os cineastas e demais profissionais da área do cinema tendem a valorar o

próprio cinema (assim como os intelectuais valoram a inteligência e os ricos o dinheiro).

Logo, a origem social da valoração do cinema está no fato de que o cineasta Bertolucci, assim como demais membros de sua equipe de produção, possuem interesses e valores neste sentido. *Love Story*, por sua vez, revela o amor romântico como valor fundamental no universo ficcional, o que está de acordo com determinados interesses e outros valores e é típico da sociedade moderna²⁸. As origens sociais nesse caso revelam a conformidade da equipe de produção aos valores dominantes, o que é comum no cinema comercial holywoodiano. A falta de recusa destes valores por parte da equipe de produção significa ou que compartilham tais valores ou então que são cúmplices/indiferentes, e seu valor fundamental é o financeiro.

As conseqüências sociais também são perceptíveis a partir dos valores (e concepções) objetivados/manifestados no filme. Num caso, se reforça o fetichismo do cinema, promovendo este produto sócio-histórico à categoria do sublime e valor fundamental, principalmente levando em consideração a totalidade do universo ficcional, no qual o trio composto por um casal de gêmeos e um norte-americano fica geralmente encerrado em um apartamento com jogos eróticos e sexuais aliados a discussões e referência a filmes, enquanto, nas ruas e universidades, explodia a rebelião dos estudantes e greves dos trabalhadores. O trio ensimesmado apenas revela seus valores: a sexualidade e o cinema são seus valores fundamentais. A luta pela transformação social e a superação da exploração, dominação e suas conseqüências, tais como a repressão sexual, a coisificação das relações sexuais, a consciência coisificada e o próprio fetichismo do cinema, não são os valores fundamentais. O trio acaba se separando quando o barulho das ruas os fazem agir e o norte-americano abandona o casal de gêmeos, sendo contra a luta e o engajamento nela. Os valores fundamentais que o trio revela no filme, são, no fundo, os valores fundamentais de Bertolucci, o que é perceptível em seus outros filmes. A posição do norte-americano é a mesma de Bertolucci: a recusa da luta pela mudança social. As

²⁸ Sobre o amor romântico e seu surgimento na sociedade moderna, cito apenas uma das diversas obras sobre o assunto para consulta: (Macfarlane, 1990).

Como assistir um filme?

conseqüências sociais do filme apontam para a reprodução da mistificação da sociedade moderna e do conformismo.

Já *Love Story* possui uma estruturação mais simples e o amor romântico é o valor fundamental e centro de todo o universo ficcional. O sentido da vida é o amor romântico e por ele se deve viver e agir. A realização do ser humano ao invés de ser o desenvolvimento de suas múltiplas potencialidades passa a ser reduzida a apenas uma relação entre dois seres humanos. Essa criação da sociedade moderna, cujo ícone maior foi fornecido por William Shakespeare em *Romeu e Julieta*, e que revela como uma sociedade fundada na competição e conflito que gera a solidão, também produz uma suposta solução que seria encontrar a “cara metade”, ou seja, uma reunificação com o social dilacerado através do isolamento do casal, uma micro-sociedade harmônica e perfeita possível apenas nos melodramas românticos. Os valores objetivados no filme mostram como valor fundamental o amor romântico e as conseqüências sociais disto apontam para uma naturalização e reforço do amor romântico, sempre apolítico e isolacionista, sendo, portanto, um filme que efetiva uma despolitização da vida, o que significa conformismo e adequação à sociedade moderna. O mesmo vale para a adaptação cinematográfica da peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, Franco Zeffirelli (Itália, 1968).

A Avaliação

Avaliar significa fornecer um valor a algo. Avaliar o filme é apresentar o seu valor. Porém, este é sempre feito a partir de determinados valores que lhes são anteriores, e especialmente os valores fundamentais dos indivíduos (Viana, 2007b). E o assistente é portador de diversos valores, sejam eles coerentes ou contraditórios. O assistente deve, então, refletir sobre seus valores e sua escala de valores, tornar autoconsciente o que muitas vezes é não-consciente. Assim, o assistente deve, antes de avaliar o filme, refletir sobre si mesmo e seus valores. Em certos casos, esta auto-avaliação permite superar contradições ou a conformação e outros processos psíquicos que faz o assistente ficar preso ao universo ficcional ou ao formalismo. A partir disto, o filme deve ser avaliado em sua composição geral (forma e conteúdo, lembrando que a forma deve

corresponder e contribuir com o conteúdo e não isolada em si mesma).

Neste sentido, um filme como *Love Story*, que é um filme B (médio orçamento) holywoodiano, cujo modo de significação é trivial e reforça os valores dominantes, tendo como consequência social reforçar a mistificação e a reprodução de uma sociedade que produz e necessita de mistificações, só pode ser avaliado como um filme que não é bom, não cumpre com o papel de uma obra de arte que contribui com a emancipação humana, realizando o papel contrário. Neste sentido, a avaliação deste filme seria negativa e o mesmo vale para *Os Sonhadores*, *A Estrela Packer*, e inúmeros outros.

Agora um filme como *Tempos Modernos*, Charles Chaplin (EUA, 1937), um filme proto-estético e estilístico, que mostra as questões sociais e apresenta valores humanistas que desempenham um papel crítico, além de mostrar os conflitos sociais e terminar com a esperança numa transformação social em uma sociedade em crise, revela uma perspectiva crítica e humanista que aponta para a transformação social. Neste caso, a avaliação só pode ser positiva, inclusive pelos diversos outros méritos desta obra cinematográfica, tal como unir humor e crítica social, além de vários aspectos formais bem estruturados e que beneficiam o conteúdo, Tal avaliação positiva também seria a de inúmeros outros filmes, como *A Nós a Liberdade* (filme no qual Chaplin se inspirou para fazer *Tempos Modernos*), *Um Estranho no Ninho*, *Quando Explode a Vingança*, entre outros.

Desta forma, a avaliação expressa um posicionamento diante da qualidade do filme, se bom ou ruim, com toda uma gradação intermediária. Existem filmes bons, mas formalmente problemáticos, enquanto que outros são formalmente bons, mas o conteúdo é problemático. Há aqueles que são bons tanto no conteúdo quanto formalmente e outros que são ruins em ambos os casos. Mas mesmo entre os que são bons tanto no conteúdo e na forma, há gradações, alguns conseguem inovar, ser mais profundo, amplo, etc., e por isso são ainda melhores. O mesmo ocorre entre os filmes ruins, que possuem diferenças e aqueles que são piores.

No processo de avaliação se observa também, além destes aspectos, os pontos falhos mais específicos, os equívocos, as contradições valorativas e de concepção por ventura existentes, a coerência geral, o seu caráter atrativo ou não, entre vários outros aspectos que compõem um filme e a integração de elementos os mais

Como assistir um filme?

variados depende do assistente que faz a avaliação. Isto inclui uma série de questões, entre as quais o compromisso expresso no filme (valores, concepções, sentimentos, etc., objetivados no filme); mérito formal (se a forma corresponde ao conteúdo, se o enriquece, etc.), complexidade da trama (o que promove uma maior complexidade das mensagens emitidas), conseqüências sociais, etc.

Assim, a avaliação é o coroamento do processo de assistência e ocorre após a assistência e tudo que lhe precede (contextualização, informações preliminares) e sucede (relação com universo social, reflexão). A partir disso é possível uma nova classificação dos filmes, não o tipo de classificação que se fundamenta em critérios abstratos, arbitrários, variáveis e duvidosos, tal como “cult” e “trash” e sim em critérios valorativos explícitos e concretos. Porém, aqui apenas colocamos que a avaliação é ponto de partida para a classificação dos filmes por qualidade, mas não realizaremos um processo classificatório aqui, pois isto ficará para outra obra.

Capítulo 03:

Assistência crítica: demonstração

O caminho percorrido até aqui foi apresentar a existência de várias formas de assistência – e os processos sociais e psíquicos envolvidos nela – e destacar a assistência como práxis, crítica, como a forma ideal, bem como apresentar seus pressupostos e procedimentos. Porém, esta obra ficaria incompleta se não demonstrasse concretamente a realização da assistência crítica, cuja forma aqui seria a da exposição escrita.

A discussão inicial que definiu assistência crítica no primeiro capítulo foi aprofundada no segundo capítulo, que desenvolveu as bases teóricas da assistência como práxis, bem como apresentou alguns procedimentos sugeridos para sua concretização e, nesse processo, vários exemplos foram apresentados, o que fornece uma idéia de como se realiza esta forma de assistência, tanto na teoria quanto na prática.

Os exemplos trabalhados neste contexto, entretanto, não abordavam a totalidade de um filme para perceber mais claramente o processo de assistência crítica. O objetivo do presente capítulo é justamente preencher essa lacuna, apresentando uma demonstração de assistência como práxis no caso de alguns filmes. A única forma possível de realizar isto aqui é através da exposição escrita.

Porém, a assistência crítica realizada concretamente depende do assistente, de sua formação, seu acesso à produção fílmica, seu saber sobre história do cinema e vários outros elementos que são intransferíveis, seja através da fala (como faz um professor em uma sala de aula) ou da escrita, tal como é feito aqui. Por isso, a demonstração a seguir é feita com base em que está fazendo a demonstração e, por isso, outro assistente poderia ter, sem dúvida, mais ou menos informações, mais ou menos coerência, e assim por diante.

Aqui tentamos aproximar a demonstração o máximo possível de uma exposição mais simples e que revela a assistência crítica e não análise fílmica (esta fundada em pesquisa rigorosa). Por isso realizaremos as demonstrações sob a forma mais simples, resumida e esquemática possível²⁹. A fronteira entre exposição escrita da assistência crítica e análise do filme é tênue mas também perceptível, pois em que pese haja semelhanças e processos comuns, o rigor do último caso, bem como a forma de exposição e quantidade de informações, além do detalhamento e aprofundamento, mostram as diferenças entre ambos os procedimentos.

Devido a este objetivo, iremos apresentar a exposição escrita da assistência crítica sob a forma de itens que são os componentes que apresentamos como procedimentos da assistência crítica. Tais itens, para recordar, são: contextualização, informações preliminares, identificação da trama, identificação da (s) situação (ões) problemática (s) e das mensagens relacionadas a ela(s), identificação da resolução ou não-resolução das situações problemáticas, relação do universo ficcional e as relações sociais, reflexão pós-assistência e avaliação do filme.

Os filmes escolhidos foram: *O Gabinete do Doutor Caligari*; *No Tempo das Diligências*; *São Francisco de Assis*; *Rebelião no Século 21*; *High School Musical 3 – O Ano da Formatura*. Os filmes selecionados são de distintas épocas e estrutura formal. Essa diferença de época e

²⁹ A diferença entre assistência crítica e análise fílmica deve ficar clara. Aqui estamos fazendo uma demonstração de assistência crítica, um ato cotidiano não relacionado com o processo de pesquisa, e que tem como objetivo a compreensão e avaliação de um filme. A análise fílmica já é um processo fundado em pesquisa, sendo muito mais detalhado, rigoroso e fundamentado. Um exemplo de análise fílmica, seguindo a perspectiva aqui desenvolvida mas no plano de uma pesquisa, pode ser vista em *Cinema e Mensagem* (Viana, 2009b). O que há de comum entre assistência crítica e análise fílmica fundada nos mesmos pressupostos aqui apresentados é que ambos buscam uma interpretação correta do filme, bem como partem de uma perspectiva crítica e, ainda, partindo de valores voltados para a emancipação humana. A assistência crítica pode ser mais ou menos complexa, dependendo das condições e do assistente, e pode, caso seja desenvolvida a partir de uma base teórico-metodológica, se transformar em análise fílmica. Os exemplos que apresentamos aqui são os mais sintéticos possíveis, pois vários outros elementos de contextualização, informações preliminares, análise do universo ficcional, relação com o universo social e avaliação poderiam ser acrescentados, mas partimos de um processo mais simples para não se aproximar demasiado de uma análise fílmica.

Como assistir um filme?

estrutural formal vem reforçar a afirmação base deste trabalho e de outros estudos que realizamos segundo a qual o filme é uma manifestação social e do social, o que significa que o gênero, por exemplo, não pode anular esta característica essencial.

Um filme de ficção científica como *Rebelião no Século 21* ou um faroeste como *No Tempo das Diligências* são manifestações sociais e do social, da mesma forma que um filme estético como *O Gabinete do Doutor Caligari*, ou, ainda, um filme trivial como *High School Musical 3* ou um filme histórico centrado em uma biografia, tal como *São Francisco de Assis*.

Da mesma forma, seja um filme produzido em 1919, 1939, 1961, 1990, 2008, isto não altera o seu caráter social, apenas provoca mudanças devido às determinações sociais e históricas precisas às quais estão submetidos. Por isso escolhemos filmes produzidos em décadas diferentes, indo do extremo de um filme da época do cinema mudo e um contemporâneo, de 1919 e 2008, respectivamente, quase noventa anos de distância.

Loucura e Autoridade em “O Gabinete do Doutor Caligari”

O filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, Robert Wiene (Alemanha, 1919), é um filme mudo que obteve diversas interpretações diferenciadas. Este será o mais antigo e primeiro filme que realizaremos exposição escrita da assistência crítica. Para tanto, colocaremos os itens que apresentamos nos procedimentos para assistência crítica e apresentá-los sob a forma escrita. O mesmo procedimento será realizado nos casos seguintes.

A) Contextualização:

O filme *O Gabinete do Doutor Caligari* é uma obra do cinema mudo alemão de 1919. A Alemanha, neste período, passava por vários conflitos sociais. Após a derrota na Primeira Guerra Mundial, muitos soldados voltaram para seu país e uma tendência revolucionária tomou conta da Alemanha, com a chamada “Revolução de Novembro de 1918” e formação dos conselhos operários e de soldados e a instauração da República de Weimar. A pobreza e o desemprego aumentaram drasticamente, bem como a inflação e outros problemas sociais. Isto, aliado com a derrota na

guerra e as seqüelas derivadas dela, produziu um crescimento enorme do descontentamento popular. A emergência dos conselhos operários ocorre em 1818 e foram integrados na sociedade alemã, sendo que muitos foram corrompidos ou hegemônicos pela social-democracia e em algumas cidades e regiões se mantiveram forte e criaram repúblicas conselhistas ou tentativas neste sentido.

A República de Weimar levou a social-democracia ao governo, aliado com a Social-Democracia Independente e com a oposição da esquerda representada pela Liga Spartacus, tendência dissidente da social-democracia, tendo como principais líderes Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que foram assassinados em fevereiro de 1919. Novas tentativas de revoluções proletárias ocorreram durante 1919 até 1921, e as lutas sociais prosseguiram fortes até 1923.

Na esfera artística, o expressionismo que havia surgido antes da Primeira Guerra Mundial, e assumia uma postura crítica em relação à sociedade burguesa, acaba se politizando e radicalizando ainda mais, tal como ocorreu principalmente no teatro, mas também na poesia e outras formas de arte. O expressionismo era o principal movimento artístico alemão do início dos anos 1920. Vários grupos expressionistas surgiram após 1918, tal como o Grupo de Novembro (referência à Revolução de Novembro de 1918), O Conselho de Artistas (inspirado nos conselhos operários) e Grupo Vermelho. O expressionismo unia crítica da sociedade capitalista e das convenções sociais e formalismo, bem como expressava o desejo da concretização da revolução social.

B) Informações Preliminares:

O filme foi produzido a partir da idéia elaborada pelos roteiristas Hans Janowitz e Karl Mayer (também grafado como Carl), sendo que este último será um dos principais roteiristas da época do expressionismo cinematográfico alemão, sendo responsável por outras obras importantes como *Tartufo*, Friedrich Murnau (Alemanha, 1925). O diretor escolhido foi Fritz Lang, que, no entanto, devido à produção de outro filme não levou o projeto adiante e o diretor acabou sendo Robert Wiene. Inclusive é comum ver afirmações de que ele teria participação no roteiro, o que não é verdade no que se refere ao roteiro original e quanto ao que foi efetivamente filmado,

Como assistir um filme?

ele apenas contribuiu sugerindo uma cena inicial para introduzir o filme, mas não o seu conteúdo (Robinson, 2000).

Uma informação importante é a de que o roteiro original foi alterado no processo de filmagem pelo diretor Robert Wiene³⁰, o que provocará inclusive um processo sobre o filme por parte dos roteiristas. A cena inicial e a cena final do filme, que criam uma moldura e uma espécie de filme dentro do filme, não existiam no roteiro inicial e inverte a mensagem que os roteiristas queriam passar, tal como mostraremos adiante.

C) Identificação da Trama do Filme:

A trama do filme envolve a questão da loucura e da autoridade. O narrador do filme – O personagem Francis – mostra que o Doutor Caligari é um louco que é, ao mesmo tempo, um psiquiatra, e usa os saberes psiquiátricos para conseguir atingir seus objetivos. Porém, no final do filme, fica evidente pela moldura da cena inicial e final, que o verdadeiro louco é o narrador. Na versão do diretor Wiene, tal como foi produzido efetivamente o filme, a história de Caligari é apenas a invenção de um louco. Claro que na versão dos roteiristas, Caligari é que seria o louco e representante da autoridade, da psiquiatria, do governo alemão. Na versão dos roteiristas, loucura e autoridade se identificam, enquanto que na versão do diretor, são coisas opostas. Porém, como o filme foi “emoldurado” por Wiene, e é essa a versão que chegou até nós, então a interpretação correta da trama do filme é a questão da loucura e de quem é o louco na história.

³⁰ Estas informações estão disponíveis em alguns livros sobre história do cinema, bem como de forma mais detalhada em Kracauer (1988) e principalmente Robinson (2000). Também é possível conseguir algumas informações preliminares na Internet, mas com o devido cuidado e cautela neste caso, pois muitas informações equivocadas e falsas são apresentadas em blogs e outros sites. Por exemplo, há vários sites que afirmam que o filme foi “escrito” pelo diretor Wiene ou baseado na obra dele, o que é absolutamente inverídico e que é uma invenção que não se sabe de onde saiu, pois este diretor nunca foi roteirista e/ou escritor. Também é comum ver a afirmação de que se trata de um filme de terror, o que é completamente falso (Viana, 2009a), embora esta interpretação equivocada tenha base nos escritos de Kracauer e Eisner, que criou um certo consenso nas representações cotidianas sobre isto. Por isso, as informações adquiridas via Internet devem ser analisadas criticamente e a fonte deve ser verificada.

D) Identificação da Situação Problema e da Mensagem Central.

A situação-problema é, inicialmente, a dos crimes do louco chamado Caligari, que, no final, se descobre ser um psiquiatra. No entanto, há a cena final do filme no hospício mostrando que o narrador é que é o louco, então a situação-problema passa a ser a loucura do narrador e suas invenções. A mensagem central do filme é a dos perigos da loucura e da necessidade da sanidade, da psiquiatria, para entender e ajudar os loucos. A verdade está do lado da autoridade e do lado do louco está a insanidade, os delírios. A narrativa, a parte mais longa do filme, é mera alucinação que depois é reconhecida como tal no final do filme.

E) Identificação da resolução (ou não-resolução) da situação-problema:

A resolução da solução problemática se revela na cena final, na qual o psiquiatra e o contexto mostram que o narrador é louco e, por conseguinte, que toda a história é invenção dele. Assim, devido à simplificação realizada pelo diretor, o próprio filme perdeu sua força. A história de crítica à autoridade se transformou numa história de um louco e a verdade que estava do lado da contestação passa a estar do lado da autoridade, da ordem.

F) Relação do Universo Ficcional e Relações Sociais:

Aparentemente tal filme não possui nenhuma relação com a realidade social. Apenas revelaria os delírios de uma mente perturbada. Sem dúvida, na versão dos roteiristas o filme era uma metáfora da sociedade alemã, mas na versão açucarada do diretor, o filme tornou-se uma obra que mostra os delírios de um louco. Claro está que o processo social de produção do filme mostra a disputa na equipe de produção e a vitória da versão do diretor, que também estava de acordo com os interesses dominantes e dos financiadores da produção. Esta versão é a que chega para os assistentes e é com base nela que se pode relacionar universo ficcional e universo social.

O universo ficcional mostra uma história que se desdobra a partir de uma narração. O filme se inicia com dois personagens sentados em um banco com um deles terminando uma história e

Como assistir um filme?

Francis – o narrador do filme – começando outra narração. O narrador conta que ele e seu amigo, Alan, tomaram conhecimento da chegada, em sua cidade, Holstenwall, de uma feira itinerante cuja maior atração era o Doutor Caligari, que mostrava o sonâmbulo Cesare, que teria o poder de adivinhar o futuro. Desde a chegada de Cesare ocorreram mortes misteriosas, inclusive a do amigo do narrador, que havia perguntado para Cesare que dia morreria e este afirmou que seria naquela noite, o que ocorreu de fato. Depois o sonâmbulo seqüestra Jane, mulher cobiçada pelos dois amigos, mas acaba morrendo. Francis procurou a polícia para denunciar Caligari, mas não tinha provas.

Ele parte em busca de provas e, depois de alguns insucessos, consegue chegar até o hospício onde Caligari teria entrado. Lá consegue, junto com os demais psiquiatras, descobrir que o diretor do hospício possuía um livro sobre sonambulismo e, através de suas anotações, que havia sido internado um sonâmbulo no mesmo, bem como ele planejava usá-lo em suas experiências, tal como o místico medieval chamado Caligari. Caligari é internado após isto.

Na cena final, o narrador reaparece sentado em um banco e continuando sua narrativa, até que outros personagens aparecem e assim é revelado o ambiente da conversa: um hospício e todos os personagens (Alan, Jane, Cesare, etc.) estão presentes e são internos. Até que o diretor aparece e Francis o ataca dizendo que ele é, na verdade, o Doutor Caligari. Após ser seguro e controlado, o diretor diz que finalmente descobriu o mal que o assolava, que era confundilo com o místico medieval Caligari, e que também teria descoberto a cura.

Neste sentido, os personagens principais do filme colocam uma oposição: o narrador normal e o psiquiatra louco que se revela, no final do filme, sendo outra: o narrador louco e o psiquiatra normal. Essa oposição entre loucura e normalidade revela uma determinada concepção de ciência e autoridade. Os valores objetivados no filme são a autoridade e a ciência (ou, mais especificamente, a psiquiatria) e o desvalor é a loucura, o irracional. Por detrás disso o filme revela um ideologema que está objetivado nele: a concepção de que a loucura e o irracional são maléficos e que a ciência e a autoridade são benéficas e que a loucura é acompanhada por alucinações e a ciência pela verdade. O bom senso, a

racionalidade, a ordem, a segurança, que tem como precondição a autoridade e a ciência, são defendidos. O resto é pura loucura, alucinação. Neste sentido, os valores e concepções apresentados no filme são conservadores e refletem determinados interesses de classe, em contradição com a versão original dos roteiristas.

As conseqüências sociais do filme são evidentes: o conformismo e o respeito à autoridade, por mais que se desconfie dela ou os loucos a denuncie. Isto é ainda mais evidente se lembrarmos o contexto histórico no qual o filme foi produzido e assistido: nos conturbados anos de tentativa de revoluções proletárias na Alemanha, de busca pelo proletariado de derrocada da autoridade, do governo, do capitalismo, através dos conselhos operários e das Repúblicas de Conselhos criadas em determinadas regiões e das lutas e tentativas em outras. Logo, a conseqüência social do filme é contribuir para o estancamento da transformação social, sendo, pois um filme conservador³¹.

G) Reflexão após Assistência:

Uma vez encerrada a assistência, o assistente pode refletir sobre o filme com mais tempo e profundidade. É de se destacar os aspectos formais do filme, pois os cenários foram produzidos por artistas plásticos expressionistas, embora haja controvérsias sobre de quem foi a idéia, se dos roteiristas ou não, sendo que mostram uma visão deformada dos objetos, sendo expressão da visão de um louco. Isto serviu para muitos caracterizar o filme como expressionista e para delimitar se um filme era ou não feito nos moldes do

³¹ Obviamente que aqui se trata de uma interpretação correta, ou seja, do que o filme realmente repassou para os assistentes. Isto, porém, pode ser subvertido pela assistência projetiva ou assimiladora, transformando o que é conservador em algo contestador. O próprio Robinson (2000) afirma que o desfecho do filme não é tão claro quanto afirmaram Janowitz, um dos roteiristas, e Kracauer (1988), pois na época dominava o ceticismo em relação à autoridade e o público não aceitaria facilmente tal versão, podendo entender que o final expressa que Caligari, com sua esperteza, conseguiu ludibriar a todos e internar Francis como um louco. Este tipo de interpretação, obviamente, não resiste a uma análise do filme e o que revela, no fundo, não é o que desfecho do filme apresenta e sim o que o público quer (ou poderia querer) ver, ou seja, como a assistência projetiva pode perceber o filme. Desta forma, Robinson confunde o desfecho e seu caráter com o que o público poderia interpretar, de forma arbitrária.

Como assistir um filme?

expressionismo. Porém, o expressionismo não é um formalismo e sim, pelo contrário, um antiformalismo e esta interpretação não se sustenta (Viana, 2009a). De qualquer forma, o filme possui méritos formais e manifesta o expressionismo formalmente, relacionando o louco e sua percepção distorcida da realidade.

Assim, *O Gabinete do Doutor Caligari* é um filme expressionista de forma bastante ambígua. O aspecto expressionista vem dos roteiristas e sua intenção original, dos cenários, dos aspectos formais³², mas não possui um aspecto fundamental deste movimento artístico, o caráter crítico. Assim, o filme opõe loucura e autoridade e nesta oposição revela sua preferência pela autoridade. Este processo reforça as relações de poder estabelecidas na época e esse conservadorismo datado transcende sua época, valendo para os dias atuais, já que a situação atual não é muito diferente.

H) Avaliação.

O Gabinete do Doutor Caligari é um filme perpassado por contradições. Há duas histórias, uma dentro da outra, e isto possibilita a determinados assistentes realizar uma interpretação equivocada do filme, atribuindo-lhe um caráter crítico. Os aspectos positivos do filme são a parte da narrativa de Francis sobre Caligari e os aspectos formais inovadores e bem estruturados. O universo ficcional também pode ser visto como a manifestação da perspectiva do dominante sobre a perspectiva dos dominados. Neste sentido, o filme tem como mérito o aspecto formal e historicamente cumpriu o papel de abrir espaço para outras experiências similares e para fortalecimento do expressionismo, embora fosse apenas parcialmente expressionista.

O aspecto negativo do filme é justamente a moldura feita por Wiene, revelando que este diretor não compartilhava a mesma perspectiva que o expressionismo. Da arte expressionista ele apenas aproveitava sua capacidade e riqueza formal. Desta forma, o filme, apesar das contradições e da moldura conservadora que recebeu, é uma obra importante e com certa qualidade, o que se deve aos

³² Os aspectos formais são produtos da *expressão* do personagem que é louco e, portanto, vê as coisas de forma distorcida e por isso não tem sentido buscar exigir tais formas em outros filmes expressionistas, pois cada um expressa algo diferente.

roteiristas (que permitiram a existência da contradição no filme e a narrativa crítica que era a totalidade e se transformou numa parte e por sua participação na produção do cenário), aos pintores expressionistas e sua colaboração formal, aos atores (Werner Krauss, Conrad Veidt, etc.).

Um bom filme, embora nada de espetacular e possuindo problemas e bem inferior à grande maioria dos demais filmes expressionistas, apesar da tentativa de muitos de tentar fazer dele o filme-modelo do expressionismo. Sem dúvida, se o diretor tivesse sido Fritz Lang, certamente o filme teria sido diferente e com maior qualidade. De qualquer forma, é uma obra que tem importância histórica no desenvolvimento do cinema e que, apesar dos pontos negativos, abre questões importantes para se pensar na sociedade moderna.

Sem dúvida, para quem parte da assistência crítica, é um bom exemplo de como uma produção cultural contestadora pode ser desfigurada e como é que uma perspectiva de classe (a dos roteiristas) pode ser recuperada e deformada por outra perspectiva (a do diretor), transformando-a em produção cultural conformista. Os roteiristas partiam da perspectiva de Francis e o diretor da perspectiva de Caligari. Nesse sentido, fica compreensível a transformação e o filme pode ser visto como a narrativa dominante sobre um discurso crítico da autoridade.

Lei e Justiça em “No Tempo das Diligências”

O filme *No Tempo das Diligências*, John Ford (EUA, 1939) é um clássico dos filmes de faroeste. Para os amantes do gênero faroeste, é uma obra de referência e se tornou um marco na história dos filmes que foram denominados “western” e “cowboy”. Este filme foi produzido vinte anos depois de *O Gabinete do Doutor Caligari*. Mas há outras diferenças: o país no qual foi produzido é outro (passamos da Alemanha para os Estados Unidos), com suas diferenças culturais, políticas, além da diferença de época. Nesta época, o cinema já era sonoro e o capital cinematográfico muito mais desenvolvido (principalmente nos Estados Unidos), sendo que, a partir de 1930, o cinema hollywoodiano passa a se tornar cada vez mais hegemônico a nível mundial. Neste contexto, o filme expressa um dos gêneros cinematográficos que irá surgir a partir da década de

1930, o faroeste, e assim sua assistência crítica remete a percepção de sua época, de sua produção, de seu universo ficcional e de seu caráter social.

A) Contextualização:

A grande depressão, nos EUA, iniciou-se em 1929 e apesar de ter sido combatida de forma mais intensa a partir de 1933 com o *New Deal* de Roosevelt, seus efeitos perdurariam por toda a década de 1930 e só após a Segunda Guerra Mundial é que a situação voltaria a ser estável. Os anos 1930 e a crise marcaram a produção cinematográfica norte-americana, com o surgimento do gênero de gangster e obras questionadoras, como as de Charles Chaplin, tal como *Tempos Modernos*. Também o cinema francês iria produzir obras contestadoras com o chamado “realismo poético”, devido à ascensão das lutas sociais neste país.

O capital cinematográfico norte-americano começou a consolidar os seus oligopólios nos anos 1930. Apesar das grandes companhias cinematográficas já existirem, é a partir desta época que se tornam verdadeiros oligopólios. Este é o caso da Universal Pictures, que desenvolveu o gênero terror com seus filmes *Drácula*, Tod Browning (EUA, 1931) e *Frankenstein*, James Whale (EUA, 1931), *Múmia*, Karl Freund (EUA, 1932), *O Homem-Invisível*, James Whale (EUA, 1933), que abriram o campo para o gênero, bem como diversos outros filmes foram produzidos. O sucesso dos filmes clássicos de terror também proporcionou não somente novos filmes mas também continuações, tal como os encontros entre os personagens Drácula, Frankenstein e Lobisomem, devido ao sucesso de bilheteria, que vai até os anos 1940.

A produção cinematográfica, nos EUA, era muito mais dependente do capital cinematográfico e o processo era muito mais burocratizado e mercantilizado do que na Europa, inclusive na mesma época. Os grandes diretores tinham privilégios, bem como os grandes atores, já que a partir de 1930 as grandes estrelas foram o foco do que ficou conhecido como *Star System*, cuja grande e pioneira produção foi *Grande Hotel*, de 1932. A questão financeira pesava muito mais na produção fílmica. Isso influenciou as produções norte-americanas em toda sua história e de forma cada vez mais intensiva, sendo que a partir dos anos 1930 isto já adquire caráter empresarial.

B) Informações Preliminares

John Ford já era um experiente diretor quando dirigiu *No Tempo das Diligências*. O primeiro filme que ele dirigiu foi em 1917, e ele já era renomado por vários filmes, inclusive dramas, que havia dirigido. Mesmo assim, várias companhias cinematográficas recusaram a proposta de produção do filme, em parte por ser um “faroeste”, gênero menor e considerado de qualidade inferior. Até que Ford acertou com a United Artists. O filme era baseado em um conto chamado “*A Diligência para Lordsburg*”, escrito por Ernest Haycox. Após várias tentativas, inclusive explicando que se tratava de um “faroeste clássico”, o filme começou a ser produzido em preto e branco, já que a cores ficaria 30% mais caro e não se gastaria tanto em um filme de faroeste naquela época.

John Ford se colocava à esquerda no espectro político norte-americano, se dizendo um “socialista democrático”³³ e por isso seus filmes possuem aspectos diferenciados dos filmes comuns de faroestes, além de suas características formais. Os problemas sociais estão presentes em sua produção, tal como *Como Era Verde Meu Vale* (EUA, 1941) e seu melhor filme, *Vinhas da Ira* (EUA, 1940). Assim, a produção cinematográfica de Ford era condicionada pelo capital cinematográfico, mas tinha a marca pessoal dele sempre que possível.

C) Identificação da Trama do Filme:

A trama do filme se manifesta na viagem de uma diligência ameaçada por um ataque apache e nesta viagem se manifestam os temas clássicos, do velho oeste no cinema: a diligência, o mocinho, os índios, o exército, o ataque à diligência, o duelo entre mocinho e bandido. A diligência simboliza o velho oeste e é uma continuação do tema da história dos Estados Unidos, já abordada por Ford em outros filmes. O tempo das diligências é o tema do filme, e suas

³³ Existem várias obras sobre John Ford e sobre sua produção. Algumas das informações contidas aqui retiramos do livro de Buscombe (1996) sobre o filme *No Tempo das Diligências*, que cita uma carta de Ford no qual se assume como socialista democrático. As relações com direitistas, tal como John Wayne, que é o ator principal deste filme, ajudaram a criar uma imagem conservadora de Ford, o que não corresponde à verdade, pelo menos até certo momento em sua produção cinematográfica.

Como assistir um filme?

características, algumas mais exploradas, outras menos, e o foco neste tempo não é o meio de transporte, mas o que ocorre nesse tempo, inclusive no interior da diligência e em relação a ela, tal como o ataque apache e o destino dos homens e mulheres no seu interior, especialmente Ringo.

D) Identificação da Situação Problemática e da Mensagem Central

O filme apresenta duas situações problemáticas principais que se entrelaçam. Isto é comum nos filmes de faroeste. A primeira e mais importante situação problemática é a dos passageiros da diligência que vai para a cidade de Lordsburg e corre o risco de um ataque de apaches, comandado pelo temeroso Gerônimo, o que ocorre efetivamente em determinado momento do filme.

A segunda situação problemática é a do personagem principal, Ringo, que fugiu da prisão e se encaminhava para a mesma cidade que a diligência, onde encontraria os assassinos de seu irmão, os irmãos Plummer. Ele tem problemas com o seu cavalo e precisa pegar a diligência para poder ir para a cidade e executar a vingança. O delegado da cidade na qual estava preso, seu amigo, Curly Wilcox, queria prendê-lo, inclusive para evitar sua morte, já que iria enfrentar três inimigos sozinho. Por isso Curly foi como guarda da diligência e o aceita entre os passageiros como prisioneiro.

Ao entrar na diligência, a situação problemática dos passageiros – a ameaça do ataque de Gerônimo – torna-se também um obstáculo para Ringo e mais ainda a partir de seu envolvimento com Dallas, uma prostituta que fora expulsa da cidade. A viagem junto com vários outros personagens mostra, no interior da diligência, uma oposição de classes e valores. Outras situações problemáticas estão presentes, tal como a do banqueiro Gatewood, que estava fugindo com o dinheiro que roubou do banco, bem como os demais personagens.

A mensagem associada a estas situações problemáticas pode ser interpretada como sendo o problema da justiça. Ringo teve seu irmão assassinado pelos irmãos Plummer e estes não foram punidos pela lei. Logo, há uma oposição entre a lei e a justiça, pois a primeira não concretiza a segunda. Isto permite ao herói a realização da justiça por conta própria. Este é o seu objetivo e o duelo no final

com o irmãos Plummer demonstra isso. Desta forma, sua ação é justificada, legitimada. Ringo é apresentado como um personagem bondoso e generoso, que busca apenas realizar a justiça e ter paz e que durante a viagem ainda encontrou um outro motivo nobre para querer sobreviver, o amor de Dallas.

A outra situação problemática é o risco que os passageiros da diligência correm em sua viagem. Os Apaches podem atacá-los e isto efetivamente ocorre. Os Apaches são temidos e atacam os homens brancos. Aqui também se manifesta a questão da justiça, mas de forma invertida. Por qual motivo os Apaches atacam? Isto ocorre devido à lei, que expulsa os índios de suas terras (embora este detalhe não apareça no filme) e Gerônimo se rebela e consegue fugir da reserva e organiza o ataque aos homens brancos (aparece uma explicação rápida sobre isso no início do filme). A lei também aqui está em contradição com a justiça. A canção cantada por Yakima, a índia apache que era esposa do proprietário da estalagem sugestivamente chamada Apache Wells, Chris, revela a razão do ataque apache:

*Ao pensar em ti
Terra em que nasci
Que nostalgia sente meu coração
Em minha solidão
Quanto alívio e consolo em minha dor.
As notas tristes desta canção.
Me trazem recordações daquele amor.
Ao pensar nele
Volta a renascer
A alegria em meu triste coração³⁴.*

Aqui temos a revelação de que o ataque apache é uma vingança contra aqueles que os expulsaram de suas terras, e tal expulsão foi feito de acordo com a lei. Neste contexto, os apaches aparecem para vingar aqueles que são os responsáveis pelo processo de expulsão de suas terras. Isto revela, novamente, a discrepância entre lei e justiça e a busca de justiça por parte daqueles que foram

³⁴ O filme legendado em português não apresenta legenda da letra, nem em espanhol, o que é uma dificuldade para o assistente que não domina o idioma espanhol ou não consegue acompanhá-lo devido ao ritmo da música.

prejudicados com a lei. As duas situações problemáticas entrelaçam também a questão da justiça. Ringo buscou realizar a justiça com as próprias mãos e o mesmo fizeram os apaches. O procedimento é o mesmo³⁵, a vingança (e depois dela viria, no imaginário dos personagens, a paz). Num caso, a lei não resolve o problema e no outro ela é a geradora do problema. Outra diferença é que, no final, Ringo não foi reprimido pela lei e os apaches foram. Em ambos os casos, a justiça se faz contra ou apesar da lei. Por conseguinte, a mensagem central do filme é a discrepância entre lei e justiça, o que é confirmado na cena final, tal como colocaremos adiante, e que a justiça é mais importante do que a lei.

E) Identificação da resolução (ou não-resolução) da situação-problema:

A resolução da primeira situação problemática ocorre com o ataque apache e a morte de alguns personagens e ferimentos de outros, mas a maioria chega viva em Lordsburg. O ataque Apache iria provocar o massacre dos passageiros da diligência, que já ficavam sem munição para resistir até que a cavalaria do exército chega e faz os apaches fugirem.

A segunda situação problemática, se resolve no final com o duelo entre Ringo e os irmãos Plummer, no qual ele sai vencedor, matando os três adversários. No primeiro caso, a intervenção do exército, representante da lei, impede a realização da “justiça”, enquanto que, no segundo caso, a omissão da lei, pois o delegado Curly Wilcox não o prendeu e permitiu Ringo partir para o duelo, o que permite a realização da justiça. Ou seja, quando a lei atua, a realização da “justiça” não ocorre, e quando ela se omite, a “justiça” se realiza.

A cena final mostra o resultado disso tudo: após o duelo, Ringo deveria ser preso e desta forma o seu romance com Dallas

³⁵ Embora a tendência do público seja concordar com Ringo e discordar dos Apaches. Porém, quando fazem isso, caem em contradição. A percepção da contradição é condição necessária para sua superação. Ou se concorda com ambos ou se discorda de ambos. Perceber esta contradição permite sair da concepção maniqueísta e perceber as origens sociais da lei e das injustiças e que a suposta solução – a realização da justiça através da vingança – é ilusória, já que não abole as determinações do fenômeno.

seria adiado para quando fosse liberto. Na hora de prendê-lo, o xerife convida Dallas para subir na carruagem e toca os cavalos, libertando Ringo e permitindo sua fuga para o rancho que ele possuía em um lugar distante. O personagem Doc, afirma que eles estão “salvos das bênçãos da civilização”.

A cena final mostra que até um representante da lei, um xerife, pode ter consciência de que a lei é injusta. A civilização da lei foi deixada para trás pelo casal que tem assim um final feliz, que, no entanto, não foi o mesmo dos apaches, ou seja, a justiça pode ocorrer em casos individuais, passando por cima da lei, mas não em casos sociais, tal como no caso dos apaches, que perderam suas terras e não a recuperaram, tal como Ringo perdeu seu irmão e não o recuperou, mas que pode se vingar e os apaches não.

F) Relação do Universo Ficcional e Relações Sociais:

O filme manifesta uma diversidade de valores, concepções, sentimentos, que, no entanto, não poderia ser expostos em sua totalidade na presente exposição. É preciso notar que há uma manifestação de várias submensagens no filme. No interior da diligência, há um conjunto de conflitos que revelam preconceitos, oposição de classe, valores, entre outros elementos. A lei seguida à risca pode ser injusta e o final do filme, no qual o delegado deixa Ringo partir, mostra justamente isto e que os indivíduos, mesmo os representantes da lei, podem ter a percepção disto.

Os valores objetivados no filme são contrários ao preconceito, à imagem de que os indivíduos da classe dominante sejam civilizados, honestos, bons, e os das classes exploradas são bárbaros, desonestos, maus. Isto é perceptível nos diálogos dentro da diligência, bem como fora dela. Mas além destes valores, o humanismo acaba se destacando, o que se revela quando mostra a situação dos apaches, a bondade de Dallas, a atitude do xerife.

As concepções expostas no filme apontam para uma percepção crítica da lei e das injustiças, do preconceito. No fundo, mostra uma oposição social que se manifesta entre a lei e a justiça, entre os que se beneficiam com a primeira e os que buscam a segunda. As conseqüências sociais do filme são, por fim, no sentido de reforçar o humanismo.

G) Reflexão após Assistência:

No Tempo das Diligências é um clássico do faroeste. Apesar de passar despercebido por uma assistência contemplativa, é um filme que possui méritos formais, pela composição dos personagens que são personagens-tipo, que, no fundo, representam classes sociais. O banqueiro Gatewood, por exemplo, é apresentado de forma bem negativa, buscando usar sua posição para intimidar até o exército, e se colocando como representante do que existe de melhor na sociedade, embora esteja fugindo com dinheiro roubado. O seu discurso manifesta seus interesses de classe: a América para os americanos; o governo deveria intervir menos e reduzir os impostos; é necessário um homem de negócios na presidência³⁶.

O entrelaçamento das duas principais situações problemas e as outras que aparecem no filme tornam a trama bastante complexa e atrativa, sem perder o peso da crítica social. A cena na qual Ringo e Dallas ficam de um lado da mesa e o banqueiro e os demais representantes da “alta sociedade” na outra simboliza a oposição social, que também envolve outros indivíduos, em situação intermediária. A complexidade e percepção dos problemas sociais envolvidos, bem como o efeito que isto provoca nos indivíduos concretos (Dallas, Ringo, Yakima, etc.), o preconceito e sua superação (a personagem Lucy que mantinha preconceitos contra Dallas, que lhe ajuda no parto e cuidando de seu filho recém nascido, o que a faz mudar no final do filme), entre outros.

A situação problemática de Ringo mostra como o herói é injustiçado – estava preso – e sem acesso à justiça, e por isso busca efetivá-la por contra própria. Sem dúvida, um dos principais e mais comum motivo da ação do herói em filmes de faroeste é a vingança. Isto é típico dos tempos das diligências. Porém, a forma aqui reveste uma novidade, que é a tematização da oposição entre lei e justiça, que não ocorre na maioria absoluta dos demais filmes.

³⁶ O discurso de Gatewood é contra Roosevelt, então presidente norte-americano na época de produção do filme e não na época em que transcorre a ficção, que efetivou uma política em certos aspectos contrária aos interesses do capital bancário. Tendo em vista quem é o personagem, então a crítica a Roosevelt surte efeito contrário. Claro que para perceber isso é necessário ter informações sobre a época.

A situação problemática dos passageiros da diligência é perpassada pela nova oposição entre lei e justiça que envolve os apaches. A situação dos apaches envolve também outros indivíduos e os passageiros da diligência, embora muitos inocentes, irão estar submetidos a uma situação que lhes foge do controle.

É possível observar que Ringo está entre os passageiros da diligência e, se fosse uma história real, poderia facilmente ter sido morto durante o ataque apache. Os demais passageiros também. O que aqui se revela é que o destino individual é perpassado com uma diversidade de relações sociais, algumas mais amplas que envolvem grupos sociais (“índios” versus “homens brancos”). E indivíduos que lutam pela justiça (Ringo) pode se opor a outros indivíduos ou grupos que também lutam por justiça (os apaches). Isto se deve a situação social em que cada um se encontra, no qual tanto faz a posição de um sobre o problema do outro (os apaches poderiam concordar com a ação de Ringo e este com a daqueles, mas isto não alteraria nada no contexto em que se encontravam). Assim, a complexidade da trama se aproxima da complexidade da vida social no mundo moderno.

H) Avaliação.

Este é um dos melhores filmes de John Ford. Ele consegue com um filme de faroeste apresentar uma trama que revive a sociedade moderna, apesar das dificuldades neste sentido, derivadas das diferenças de época e dos processos sociais envolvidos. No entanto, há um universo ficcional que é ao mesmo tempo social, de outra época e atual. Para isto foram utilizados vários recursos e neste sentido o filme é não só um clássico do faroeste, mas uma obra cultural de grande valor, um clássico não só do gênero, mas da produção fílmica em geral. Este filme tem também outro mérito: mostra que qualquer gênero pode enviar mensagens críticas.

Porém, isto não quer dizer que seja um filme perfeito. É possível encontrar pontos problemáticos em sua produção. A falta de uma referência mais direta ao problema dos apaches, a solução individual do casal no final que é uma utopia abstrata, embora mostre a possibilidade da utopia, da esperança. No entanto, a esperança não está na fuga da civilização e sim na sua transformação. No fundo, o filme se revela humanista abstrato, por não explicitar as contradições mais profundas e as soluções mais amplas, ou seja, da totalidade das

Como assistir um filme?

relações sociais. Porém, não é possível se solicitar isso em todas as produções fílmicas, já que seria repetitivo e desnecessário quando se trata de tramas mais específicos, bem como a dificuldade de fazê-lo em filmes ambientados em determinados contextos históricos, tal como no velho oeste americano. Além disso, a fuga da civilização simboliza a sua recusa e necessidade de novas relações, a utopia.

Isto, no entanto, não retira os méritos do filme, principalmente se levarmos em conta o contexto no qual é produzido, nos Estados Unidos e realizado pelo capital cinematográfico norte-americano. Sendo assim, é um dos melhores filmes de faroeste já realizado e que manifesta uma posição humanista, numa época em que a guerra se aproximava.

Igreja e Questão Social em “São Francisco de Assis”

De 1919, época de *O Gabinete do Doutor Caligari* até 1939, ano de lançamento de *No Tempo das Diligências*, se passaram 20 anos. Agora iremos para 22 anos depois, abordar o filme *São Francisco de Assis*, Michael Curtiz (EUA, 1961). Este filme já ocorre numa época bem diferente, no início dos anos 1960, nos Estados Unidos, período de estabilidade do capitalismo mundial e norte-americano e da expansão do consumo através da “sociedade burocrática de consumo dirigido” (Lefebvre, 1992), da emergência da juventude e de sua importância crescente como mercado consumidor (sua importância política só aparecerá efetivamente alguns anos posteriores, com a ascensão das lutas sociais e estudantis, contra-cultura, etc., quando o tempo da inocência será substituído pelo tempo da contestação).

A) Contextualização:

O ano de 1961 não é marcado por nenhuma grande mudança social. Como já foi colocado acima, o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 é uma época de estabilidade e de expansão do consumo, bem como de um novo grupo social consumidor cada vez mais importante: a juventude. Neste contexto, os valores dominantes apontam para o consumo, incluindo o consumo cultural. As histórias em quadrinhos, o cinema, a música popular, e diversos outros

produtos culturais que passam a ser de amplo consumo. Também produtos tecnológicos, como aparelhos de rádio e TV, entre outros.

B) Informações Preliminares:

Neste período, o cinema americano pós-marchartismo buscava compensar o peso da TV e da crise anterior, e a produção filmica quantitativamente não possui grande elevação, apesar das inovações tecnológicas. Os filmes históricos eram produzidos em quantidade razoável, incluindo algumas superproduções: *Ben-Hur*, William Wyler (EUA, 1959), *Cleópatra*, Joseph Makiewicz (EUA, 1963); *Spartacus*, Stanley Kubrick (EUA, 1960) *El Cid*, Anthony Mann (EUA, 1961).

Michael Curtiz já era um cineasta renomado e experiente quando dirigiu *São Francisco de Assis*. Este cineasta húngaro produziu seus primeiros filmes na Europa, tendo se transferido para os Estados Unidos em 1926, dirigindo vários filmes, principalmente filmes de aventura, que, apesar de ser um gênero com poucas possibilidades de maior aprofundamento, conseguiu tornar mais complexo o que deveria ser mero filme trivial. Seu grande sucesso foi *Casablanca* (EUA, 1942), mas também produziu obras interessantes como *Anjos de Cara Suja*, *Crimes do Museu* (EUA, 1933), *Estrada de Santa Fé* (EUA, 1941), *Lobo do Mar*, *Robin Hood* (EUA, 1938) e seu último filme *Os Comancheiros* (EUA, 1961), sendo que ele morreu em 1962 com 76 anos. Assim, vários filmes de aventura, faroeste, drama, compõem a história dos filmes que ele dirigiu. Dizem que a partir da década de 1940, ele buscou ter maior autonomia em suas produções, o que lhe rendeu vários problemas, inclusive chegando ao tribunal contra a Warner Brothers Pictures, na qual produziu vários filmes.

Em 1961, quando Curtiz dirige *São Francisco de Assis*, já está com 75 anos. A produção foi feita com as condições da época e Curtiz tinha uma certa autonomia para realizar sua produção. O filme foi baseado na biografia de São Francisco de Assis escrita por Louis de Wohl, tal como consta nos créditos no início do filme.

C) Identificação da Trama do Filme:

A trama do filme *São Francisco de Assis* é, fundamentalmente, os dilemas de Francisco Bernardone, que buscava superar o vazio

Como assistir um filme?

existente em sua vida. A busca do sentido da vida o faz se aproximar da igreja e dos pobres. O seu voto de pobreza entra em conflito com a Igreja, o que também gera a sua desgraça. Por conseguinte, a trama do filme é a vida de São Francisco de Assis e sua tragédia oriunda de sua relação com a igreja.

D) Identificação da Situação Problema e da Mensagem Central.

A situação problemática principal do filme é a relação entre o voto de pobreza de São Francisco, ou seja, sua vontade e opção de ajudar os pobres, e os ditames da Igreja Católica, preocupada fundamentalmente com o poder e a riqueza. Outras situações problemáticas aparecem, tal como a de Francisco no início do filme, com seu problema existencial, bem como a de Paulo de Vendria, que no final do filme também entra em crise existencial, além da situação-problema de Clara, que amava Francisco e acaba se tornando freira.

A situação-problema fundamental revela o conflito entre São Francisco de Assis e a Igreja Católica, conflito que mostra a oposição entre a opção por uma ou outra classe social e seus respectivos interesses, valores, concepções. A opção da Igreja pela “posse” e pelo poder é visível e mostra que interesses ela representa, enquanto que a opção de São Francisco de Assis remete a outro compromisso de classe e, por conseguinte, outros interesses. Assim, a mensagem central é a crítica da Igreja católica, corporificada por São Francisco.

E) Identificação da resolução (ou não-resolução) da situação-problema:

A resolução da situação problemática principal é a derrota e ampliação da consciência de São Francisco de Assis. O seu voto de pobreza é inicialmente, contestado pela Igreja, mas, posteriormente, é aceito. Com o passar do tempo e o crescimento de sua ordem, dentro dela mesma, principalmente Elias, visam mudar as regras e abolir o voto de pobreza, com o apoio da Igreja, desde o Cardeal Umbelino até o Papa. Quando São Francisco de Assis volta de sua viagem, na qual tentava promover a paz entre cristãos e muçulmanos, a situação já era diferente e ele já não podia fazer mais nada. Daí o seu fim no isolamento e arrependimento. A resolução da trama mostra a vitória

da igreja e a derrota de São Francisco de Assis, cuja vida foi uma tragédia, já que queria, através da igreja, ajudar os pobres, e o resultado foi o contrário do que era pretendido.

F) Relação do Universo Ficcional e Relações Sociais:

Como pensar a relação do universo ficcional do filme *São Francisco de Assis* com as relações sociais concretas? Embora o filme seja ambientado no século 13 e traga informações históricas, o fundamental é como ele expressa determinadas relações sociais e que mensagem passa para os assistentes.

O primeiro elemento é perceber que numa época de consumismo e estabilidade social e política, se resolve fazer um filme sobre São Francisco de Assis. Sem dúvida, as preocupações existenciais de São Francisco de Assis se dirigem contra o vazio, o sentido da vida. O voto de pobreza é a recusa do consumo de luxo, mesmo porque ele era filho de comerciante e tinha posses suficientes para conseguir consumir o que bem entender. Porém, esta opção não era (e não é) fácil. São Francisco de Assis foi chamado de louco por diversas vezes no filme e isto apenas revela a qualificação que as pessoas fornecem para aqueles que não reproduzem em sua consciência e ação a sociabilidade dominante. Na sociedade burocratizada e mercantilizada, quem não elege o consumo como fundamental, acaba sendo considerado louco.

A derrota de São Francisco de Assis foi promovida pela Igreja e por seus próprios discípulos, alguns por omissão e outros por desejo pelo poder, e todos pelas vantagens que seriam adquiridas. Ou seja, a Igreja sempre condenou a atitude “pouco realista” de São Francisco de Assis e a tolerou esperando alguma vantagem com isso, o que ocorreu quando a ordem instituída por ele prosperou.

A oposição entre São Francisco de Assis e a Igreja perpassa todo o filme: a defesa da propriedade e da posse pela igreja está presente quando São Francisco de Assis solicita a autorização para a criação de sua ordem e no final do filme quando Elias diz que sem posse a ordem não conseguiria sobreviver; a oposição de São Francisco de Assis ocorre quando refuta a igreja dizendo que “a propriedade gera a luta” e sua insistência no voto de pobreza, por um lado, e, no final, quando não aceita as novas regras e se isola, passando a morar em uma caverna, acometido por uma misteriosa

cegueira. Consumo e propriedade são questionados por São Francisco de Assis, sendo desvalores, enquanto que a opção pelos pobres, ou seja, a solidariedade, é valorada.

A principal concepção expressa no filme é uma percepção crítica da Igreja, expressa na sua ânsia por poder e riqueza. O início do filme já expressa que o discurso da igreja não é o mesmo que sua prática, pois ela prega a paz e ao mesmo tempo declara a guerra (as cruzadas). Esta contradição da igreja é refletida em Francisco Bernardone. Porém, no seu caso, a contradição é resolvida com a condenação da guerra, e ele chega ao extremo de ir até o inimigo para falar em paz, bem como ver como os cristãos tratavam os muçulmanos – isto é perceptível em uma cena na qual um soldado cristão bota fogo em uma mulher muçulmana e ele busca ajudá-la.

Outras submensagens e elementos poderiam ser abordados, mas estes constituem o mais importante no referido filme, que manifesta não apenas as relações sociais do século 13, mas relações sociais contemporâneas, dos anos 1960, que permanecem até os dias atuais. No caso, a crítica da igreja em nome das propostas originais do cristianismo é apenas a manifestação da contradição entre discurso e prática da igreja, entre seu objetivo real e seu objetivo declarado, o que é comum em muitas instituições³⁷.

G) Reflexão após Assistência:

O filme revela as contradições da igreja e a discrepância entre seu discurso e prática, sendo Francisco Bernardone um indivíduo que tentou romper com esta contradição e pagou muito caro por isso: a traição, o isolamento, o desespero, a morte. Sem dúvida, o filme apresenta uma percepção crítica da igreja e, além disso, questiona os valores da igreja, do consumo, do poder e da riqueza. O jovem Francisco Bernardone, filho de comerciantes abastados, abandona sua vida burguesa e passa a querer reconstruir a igreja para os pobres e, no entanto, acaba tendo relativo sucesso apesar da condenação social dos ricos e poderosos que o qualificaram de louco, dos obstáculos colocados pela igreja, entre outros obstáculos.

³⁷ Esta tese de que as instituições possuem um objetivo declarado, mas falso, e um objetivo oculto, que é o verdadeiro, é defendida pelo sociólogo Amitai Etzioni (1978).

Porém, o seu sucesso foi relativo e a igreja logo recupera o espaço perdido e todo o trabalho de São Francisco de Assis passa para o domínio da Igreja. São Francisco de Assis perde a propriedade que ele não queria, e que se torna da igreja, perde o poder que ele não queria, mas que era ambicionado por Elias, e perde as regras de sua ordem, que são substituídas por outras que nada mais têm a ver com voto de pobreza.

O universo ficcional também fornece razão para São Francisco de Assis, não só por tudo que ocorre, mas também pelo desenvolvimento dos personagens³⁸. O dilema de Francisco Bernardone é que ele era filho de um comerciante abastado e vivia na boemia, sendo, inclusive mal visto na cidade, o que é demonstrado na cena em que Clara é repreendida pela empregada que lhe fala para sair da janela e não deixar “aquele homem” (Francisco Bernardone) lhe ver e que fica surpresa em “vê-lo durante o dia”. Na cena dele junto com Paulo de Vendria no prostíbulo isto também fica explícito, antes de se tornar um santo, sua vida era a boemia.



Fotograma 13: A imagem de Francisco Bernardone

³⁸ No caso da análise do filme, além das cenas fundamentais e outros elementos analíticos, a evolução dos personagens é outro processo analítico importante para uma interpretação correta do filme (cf. Viana, 2009b).

Como assistir um filme?

Porém, era uma vida vazia e faltava-lhe um sentido para ela. Em algumas passagens ele demonstra isto, principalmente em uma conversa com Clara na qual ele fala da “futilidade e vazio disso tudo”. Sua dedicação aos pobres e ao discurso de “paz e amor” (que posteriormente será uma máxima do movimento hippie), revela que ele encontrou um sentido para a vida, que é a busca de realização através da sociabilidade e da busca da justiça e bem estar dos demais seres humanos (e do próprio, pois assim superava o vazio e futilidade que lhe angustiava).

O seu amigo, e posteriormente principal antagonista, Paulo de Vendria irá confirmar esta mensagem. Paulo de Vendria se torna amigo de Francisco Bernardone quando partem para a guerra e depois consegue sucesso na sua empreitada e assim consegue o que almejava: honra, sucesso, posses. Ele entra em contradição com Francisco Bernardone, tanto por causa de Clara, com quem ele queria se casar, quanto por concepções e valores antagônicos. Quando Francisco Bernardone vai para a frente de guerra depois de ter conseguido formar e organizar sua ordem, e busca ajudar os feridos de guerra, uma mulher muçulmana, Paulo de Vendria lhe condena e mostra que ele é, na verdade, um louco, um cego. Porém, no final do filme, Paulo de Vendria confessa para Clara: “ganhei honra, posses e poder com a espada, mas por todos esses anos persegui um espectro. Agora, minha vida é vazia e sem alegrias”. Assim, o principal antagonista de São Francisco acaba chegando à mesma conclusão que ele, reforçando assim a concepção crítica da mentalidade burguesa, do consumismo e da luta por ascensão, riqueza e poder.

No contexto histórico no qual se inseria o filme, uma época de estabilidade e consumismo, essa mensagem adquire maior relevância social do que teria em outras épocas. Em qualquer período, entretanto, ele mostra uma mentalidade divergente da dominante e contribui com a reflexão sobre os caminhos da sociedade moderna e seus efeitos sobre os indivíduos, que em sua maioria vivem num mundo vazio e fútil.

H) Avaliação

O filme São Francisco de Assis tem vários méritos, entre os quais a percepção crítica da Igreja, a crítica dos valores dominantes e apresentação de outros valores, além do seu valor histórico. O

aspecto formal não possui nada de extraordinário, bem como nenhum ponto problemático. A seqüência do filme é bem organizada no sentido de passar a mensagem que era seu objetivo.

Sem dúvida, o filme expressa uma concepção humanista e neste sentido avança em relação à grande maioria dos filmes holywoodianos. Ele também supera a mera reprodução da realidade e questiona aspectos da sociedade moderna. Este humanismo, no entanto, não mostra a solução e fica no interior da sociedade burguesa, sem apresentar a possibilidade de uma outra sociedade e sem mostrar os agentes concretos desse processo. Por isso não ultrapassa o nível de um humanismo abstrato, que contrapõe valores humanistas a valores burgueses, vida autêntica e vida fútil, sem, no entanto, ir além da oposição apontando a possibilidade e meios da concretização da transformação social.

Claro que por ser um filme histórico centrado na biografia de um indivíduo, somente saindo desse limite é que poderia fazê-lo, caso fosse sua intenção. É um tijolo no edifício da crítica da sociedade burguesa, focalizando alguns de seus aspectos (igreja, valores) e por ser uma crítica de parte desta realidade, não precisaria apresentar, necessariamente, alternativa e meios de concretização, embora a esperança deveria estar presente, pelo menos como uma luz no fim do túnel. Talvez seja isso que represente a mudança de Paulo de Vendria, a semente da transformação, a esperança no futuro. O propósito do filme, no entanto, também não seria uma proposta radical de transformação social e sim uma crítica da igreja e de determinados valores e realiza seus objetivos.

O filme é uma obra importante por apresentar a crítica de uma instituição da sociedade burguesa, a Igreja, e por mostrar o caráter superficial dos valores dominantes, bem como pelo seu valor de reconstrução histórica. Logo, é uma produção fílmica bem superior aos filmes A da época, mesmo sendo um filme B.

A Absorção do Estado pelo Capital em “Rebelião no Século 21”

Passamos agora de 1961 para 1990, ano de lançamento de *Rebelião no Século 21*, ou seja, 29 anos depois. Trata-se de outro período histórico, com novas relações sociais, embora a essência da sociedade capitalista continue a mesma. Trata-se de uma sociedade muito mais avançada tecnologicamente, que já possui recursos

tecnológicos muitos superiores para as produções cinematográficas, embora o acesso a eles seja restrito, devido à hierarquia existente no interior da sociedade capitalista e também no capital cinematográfico.

A partir de 1980, quando se inicia um processo de mudanças sociais que iria se ampliando até chegar aos anos 1990, surgem produções de baixo orçamento e algumas destas de baixa qualidade, principalmente no aspecto formal. É também uma época em que a ficção científica ganha um novo fôlego, melhorando seu status e ganhando superproduções. É desta época filmes como *Mad Max*, George Miller (Austrália, 1979); *Matrix*, Andy e Larry Wachowski (EUA, 1999), *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (EUA, 1982). As séries japonesas para TV também ganham destaque e público, apesar de sua péssima qualidade e repetição exaustiva, mostrando monstros e robôs gigantes, que estarão presentes em filmes A, B e C.

A) Contextualização

O filme *Rebelião no Século 21*, de Charles Band (EUA, 1990), cujo título em inglês é *Crash and Burn*, é mais um entre os inúmeros filmes deste diretor. Ele é rotulado como um diretor de filmes *trash*, sendo muito criticado e até mesmo sofrendo qualificativos nada elogiosos em sites da internet. Charles Band dirigiu um filme interessante que os cegos mentais não podem enxergar.

Esta época é marcada por um conjunto de mudanças sociais. O novo período histórico que começa a emergir a partir dos anos 1980 com a ascensão do neoliberalismo, toyotismo e neoimperialismo, que caracterizam o regime de acumulação integral, provoca mudanças culturais significativas (Viana, 2003). Para o cinema, a mudança fundamental foi a hiper-mercantilização cultural que ocorre nesse período e atinge a produção fílmica.

O neoliberalismo emergente a partir do Governo Ronald Reagan vai se consolidando nos Estados Unidos e se caracteriza por ser um Estado privatista e de defesa do livre mercado, bem como por se repressivo, ou como coloca o sociólogo Lôic Wacquant, um “Estado Penal” (Wacquant, 2001). Esse caráter repressivo seria expresso na ideologia da “tolerância zero”, criada neste período, e nas práticas repressivas concretas do Estado norte-americano.

B) Informações Preliminares

As informações preliminares sobre este filme não são muitas. É um filme que foi dirigido por Charles Band, que chega a dirigir e produzir até 10 filmes por ano, a quem já fizemos uma referência, e que é produzida pela Full Moon Features, produtora especializada em filmes de baixo orçamento, ou seja, filmes C³⁹. Band também produziu filmes em outros gêneros e alguns usando pseudônimo, tal como *A Fuga dos Monstros*, Robert Talbot (EUA, 1996), um filme infantil usando stop-motion⁴⁰ e foi produtor e responsável por um grande número de produções de filmes C.

Estes filmes possuem efeitos especiais limitados devido aos recursos escassos e seu aspecto formal tende a deixar a desejar. Neste caso, Charles Band é famoso por usar stop-motions que não são muito verossímeis e isto é prática comum devido ao baixo orçamento. Assim, os problemas formais neste tipo de filme são comuns. O conteúdo geralmente também apresenta problemas, pois a equipe de produção, além da falta de recursos, é composta por aqueles que não conseguiram um espaço nas grandes empresas cinematográficas, possuem salários mais baixos, entre outros problemas derivados.

Porém, dependendo da equipe de produção o filme terá maior ou menor êxito quando finalizado. O preconceito contra os filmes C⁴¹, ou seja, que ficam distantes das superproduções centrais

³⁹ Estes filmes são geralmente chamados “trash” ou “filme B”, embora a primeira denominação nada acrescenta a não ser o preconceito e a última seja equivocada, já que tais filmes pertenciam à outra época e eram realizados pelas grandes produtoras para passar antes de um filme principal, que seria o filme A, tal como colocamos anteriormente.

⁴⁰ Tipo de animação que usa modelos reais, tal como massa de modelar (massinha) que são movimentados e fotografados quadro a quadro. Em alguns casos os personagens ganham verossimilhança e em outros não, dependendo de diversos elementos. O filme *A Fuga das Galinhas*, Peter Lord e Nick Park (EUA, 2000) é um exemplo de filme que usa stop-motion. A verossimilhança é maior quando todo o filme é produzido desta forma, mas quando é apenas parte, como *A Fuga dos Monstros*, aí o efeito é bem menor, e isto se amplia quando o boneco é mau feito e/ou o personagem é pouco verossímil.

⁴¹ Esta conceituação é bem mais adequada do que “trash” (“lixo” em português, que revela o preconceito na própria denominação) e do que Filme B, denominação inexacta e descontextualizada historicamente. Já discutimos isto de forma exaustiva, basta conferir o primeiro capítulo.

Como assistir um filme?

do capital cinematográfico, é reproduzido principalmente nos meios intelectualizados. É comum se pensar que todo e qualquer filme C é ruim. Isto é um equívoco, tal como prova este caso.

C) Identificação da Trama

A trama do filme é a luta dos rebeldes resistentes contra a Unicon, que provoca a situação problema marcada pela perseguição dos seres humanos pelos sintéticos⁴². A Unicon domina e controla os EUA e mais nove países, realizando uma espécie de ditadura privada, no qual uma empresa capitalista assume o papel que pertencia ao Estado. Isso gera a resistência, realizada pela UIL – União Independente de Libertação. A trama se desenvolve mostrando como a Unicon controla a sociedade civil, inclusive os meios de comunicação, e amplia ainda mais a degradação ambiental. Os personagens principais (Lathan e Arren) são da UIL, o que fica explícito posteriormente, e Tyson Keen acaba ajudando Arren e aderindo a UIL. A perseguição dos sintéticos aos seres humanos acaba ocupando a maior parte do filme.



Fotograma 14: Os efeitos dos raios ultravioleta em *Rebelião do Século 21*.

⁴² Robôs de aparência humana, também chamados de “sinthoydes”

D) Identificação da Situação-Problema e da mensagem associada

A situação-problema é justamente o perigo que os seres humanos correm devido ao domínio da Unicom. Isto cria a outra situação problemática, que é a mais presente no filme, que é a perseguição aos seres humanos pelos sintéticos e sua busca de sobrevivência. Assim, os sintéticos são representantes da Unicom, do capital monopolista, e perseguem os resistentes.

A mensagem associada revela que o domínio do capital não somente degrada o meio ambiente e as relações sociais, como instaura um regime ditatorial para se reproduzir. O domínio total da “livre iniciativa”, das empresas capitalistas privadas, provoca a destruição do planeta e uma vida medíocre e decadente. Uma percepção sombria do futuro caso tal domínio continue é apresentada (ou seja, se houver continuação em relação ao que ocorre em 1990, ano que o filme foi produzido).

E) Identificação da Resolução da Situação-Problema

A resolução da situação-problema ocorre com a destruição dos sintéticos e da fuga dos dois personagens sobreviventes, que vão se encontrar com outros membros da UIL, o que significa um fortalecimento da resistência e, portanto, uma esperança de que é possível uma mudança. Assim, no filme, a situação problemática principal é resolvida com a derrota dos sintéticos, enquanto que a outra, a do domínio da Unicom, fica não resolvida, mas os dois personagens humanos restantes partem para se unir com os resistentes, o que significa a possibilidade da derrota da Unicom. Neste sentido, há a mensagem da necessidade da luta e da possibilidade da vitória.

F) Relação entre Ficção e Realidade Social

O universo ficcional de *Rebelião no Século 21* parece bem distante da realidade social contemporânea. O filme parece “pura ficção”. Porém, uma análise mais cuidadosa contribui para superar esta percepção superficial e entender que o filme manifesta a realidade social contemporânea e de forma crítica.

Como assistir um filme?

A trama mostra o processo de perseguição dos dissidentes, a força de um regime marcado pelo domínio do capital monopolista, que pouco se distingue do atual domínio oligopolista em nossa sociedade. O filme apresenta uma ficção que é homóloga à realidade contemporânea, só que mais explícita e intensa. As empresas capitalistas oligopolistas dominam a sociedade civil, provocam destruição ambiental que atinge os seres humanos, controlam os meios de comunicação, colocam a ciência e a educação a serviço dos seus interesses, visando produzir ideologias e reforçar as representações cotidianas ilusórias para facilitar a dominação, eliminam os que resistem.

Trata-se de um filme de 1990, período do neoliberalismo hegemônico a nível mundial, no qual se pregava o “fim do Estado-nação” e a “globalização”, ideologias hegemônicas na época. Este período é marcado, portanto, pela expansão da ideologia do livre mercado, privatização de empresas estatais, etc.

Isto é importante para entendermos que o filme ocorre em 2030, mas a referência em matéria de passado no filme é 1990, ou seja, há um paralelo entre 1990 e 2030. O paralelismo não seria casual, pois 1990 é apresentado no filme como sendo o estopim de 2030 e, neste sentido, o último seria a radicalização do primeiro e, logo, é possível postular que a intenção do filme é realizar uma crítica do capitalismo contemporâneo (1990, data da produção do filme). O que o filme apresenta é a privatização do mundo e a devastação ambiental derivada disso.

Porém, para saber se a intenção crítica existia, seria necessário mais informações sobre o processo de produção social do filme e sobre a equipe de produção. Mas a crítica existe explicitamente, quando se afirma, por exemplo, que se assiste “a mesma porcaria na TV que há 40 anos”, ou seja, isto quer dizer que em 2030 a programação de TV é péssima e que isso é a mesma coisa que ocorria em 1990. Aqui o paralelismo é explícito.

Os valores objetivados no filme são os da liberdade, principalmente. A luta contra a ditadura da Unicom pelos personagens principais revela isto. Também o preconceito apresentado contra as prostitutas pelo apresentador de programas Winston demonstra este como algo negativo, sendo um desvalor. Da mesma forma, o programa televisivo educativo apresentado por

Parice que é comparada por Lathan com “má educação” também expressa o processo educacional ideológico como desvalor.

As concepções apresentadas no filme apontam para uma percepção crítica da ditadura, das empresas privadas gerirem a sociedade civil, da tutela dos meios de comunicação e educação por tais instituições.

G) Reflexão Pós-Assistência

Em *A Rebelião do Século 21* temos mais um filme de ficção científica que ocorre no futuro apresentando uma previsão sombria para a sociedade humana, sendo a manifestação de uchronia. Hoje se utiliza com mais frequência o termo “distopia”, que, no entanto, é problemática. Etimologicamente, distopia seria o mesmo que utopia. Porém, o significado que se busca atribuir a distopia é o de algo não utópico, ou o seu contrário, pois se utopia é a sociedade desejável, a distopia seria a indesejável. A distopia se define pela utopia, como o seu par antagonico. A utopia é uma crítica da sociedade existente e a proposta de uma nova sociedade.

Já a palavra uchronia é usada como significando anacronismo, relativo a algo inserido no passado que não existiu. Nesse caso, a palavra anacronia é mais precisa. No entanto, a expressão uchronia aqui é empregue de forma diferente da usual. Aqui ela expressa uma crítica da sociedade existente, tal como a utopia, mas que ao invés de apresentar um projeto alternativo de sociedade, mostra a sociedade atual no futuro, seja como sua consequência (previsão de radicalização ou decadência), seja como metáfora, isto é, a construção fictícia de uma sociedade do futuro é apenas a atual sociedade mostrada de forma crua e alegórica.

A palavra distopia, por sua vez, serviria apenas para expressar a concepção conservadora, declaradamente não utópica ou antiutópica, do futuro, não comportando uma crítica da sociedade existente e colocando o futuro como a não-utopia, seja pensando na imutabilidade da sociedade atual ou sua radicalização sem isso aparecer como algo negativo, mas positivo, ou, ainda, que ela faz a atual sociedade ser desejável.

No cinema, exemplo de uchronia existem vários, geralmente inspirado em obras literárias, tal como *1984*, Michael Radford (Inglaterra, 1984), mas também *THX 1138*, *Mad Max*, *Matrix*, entre outras. A

Como assistir um filme?

manifestação de utopia no cinema é algo raríssimo, mesmo porque não traria uma trama tão envolvente, mas há algumas que não apresentam exatamente utopias e sim as limitações e dificuldades de algumas tentativas e projetos utópicos, tal como *A Praia*, Danny Boyle (EUA, 1999) ou *Utopia*, Leo Joannon (EUA, 1954), uma comédia com o Gordo e o Magro.

O significado do filme *Rebelião no Século 21* é, por um lado, a crítica da sociedade norte-americana e do neoliberalismo; por outro, é manifestação de valores e concepções divergentes das dominantes, principalmente se lembrarmos que os anos 1990 foram marcadas por ampla hegemonia neoliberal, que até passou a ser chamado “pensamento único”, o que só iria diminuir após 1996 e principalmente 1999 e a emergência do chamado “movimento antiglobalização”.

Desta forma, o filme de Charles Band é uma ucronia que revela a crítica da sociedade capitalista contemporânea e a necessidade da luta e superação do domínio do capital sobre a sociedade civil. Tendo em vista que o filme foi produzido nos Estados Unidos, onde reina o pensamento conservador e o pensamento crítico é pouco cultivado, numa época de conservadorismo triunfante e radicalizado, então o filme ganha também uma importância histórica que deve ser ressaltada. Assim superamos também a idéia de que este filme, tal como qualquer outra, seja “ficção pura”. Ele é produto social e histórico, filho de seu tempo, e, ao mesmo tempo, agente sobre ele.

H) Avaliação

Assim, a reflexão que se pode fazer sobre este filme é a de que ele cumpre um papel fundamental de demonstrar o poder do capital e seu domínio sobre a sociedade civil. No caso, o filme demonstra a absorção do Estado pelo capital num estágio de capitalismo avançado. Ele realiza uma reprodução da realidade da sociedade capitalista atual e, ao mesmo tempo, permite pensar o futuro como um processo de aprofundamento dos efeitos prejudiciais da destruição ambiental e das relações sociais fundadas na acumulação de capital. Também apresenta valores divergentes dos valores dominantes e uma concepção crítica da realidade social contemporânea.

O aspecto formal do filme revela que não se trata de uma superprodução com grandes efeitos especiais. No entanto, também não é uma produção pouco verossímil, como grande parte dos filmes C. A verossimilhança não está ausente, mesmo porque o filme se passa, em sua maior parte, na Estação de TV e os únicos elementos que seriam necessários para garantir seus aspectos futurísticos seria o Robô gigante DV-8 e sua aparição, que não comprometem a verossimilhança. A organização da trama e alguns elementos formais são bem estruturados, o que significa que neste aspecto o filme não chega a ser espetacular mas também não compromete e tem vários elementos elogiáveis.

Em síntese, o filme, em sua totalidade, é superior a diversas superproduções hollywoodianas. Um filme C que é melhor do que inúmeros filmes A. Desta forma, aliado com o seu caráter crítico e ousado para o contexto social, se torna um dos principais filmes dos anos 1990, por mais que isto possa espantar os preconceituosos em relação ao diretor Charles Band.

A Juventude Pueril em “High School Musical 3”

Este filme é de 2008 e portanto o mais atual de todos. O filme “*High School Musical 3 – O Ano da Formatura*”, Kenny Ortega (EUA, 2008) é um filme que os setores intelectualizados da sociedade, grande parte dos críticos de cinema e até pesquisadores e militantes políticos considerariam indigno de comentar, assim como o fazem em relação a diversos filmes chamados pejorativamente de “trash”. Sem dúvida, o filme é bastante fraco e não tem muitos atrativos, sendo um filme B (médio orçamento) e trivial. Porém, é um filme que faz parte da realidade social, sendo produto dela e agindo sobre ela, e, por conseguinte, é digno de comentários e análises, por mais negativas que elas possam ser.

Além disso, este filme também tem o papel de mostrar que uma assistência crítica pode ser realizada a partir de qualquer produção cinematográfica. Outro motivo para a escolha deste filme, embora milhares de outros, iguais ou radicalmente diferentes também tenham a mesma característica, é sua atualidade, embora seja expressão de um determinado tipo de filme, cuja características estão ligadas ao público a que se destina.

A) Contextualização

Novas mudanças sociais ocorreram em relação aos anos 1990. Na verdade, o mesmo regime de acumulação domina e o neoliberalismo é a forma estatal hegemônica. No entanto, é um estágio avançado do neoliberalismo, que passa a se tornar ainda mais repressivo e que já não se sustenta como pensamento único, sendo que seu edifício já possui muitas rachaduras. Assim, é o período de contradições crescentes. Este contexto histórico, no entanto, convive com um processo de hiper-mercantilização da cultura e a formação de nichos específicos de mercado, o que é explorado por diversos setores do capital cinematográfico.

Assim, o capital cinematográfico – e outros setores associados ou isoladamente – buscam constituir um novo nicho de mercado, um setor da juventude cuja idade está na fronteira com a infância, atraindo, portanto, crianças com idade acima de dez anos e jovens de até uns 20 anos aproximadamente. No setor cinematográfico, criou-se um filão de filmes para tal setor da juventude, com filmes triviais, tramas superficiais e simples, com personagens jovens e geralmente colegiais ou ainda em estágio anterior no processo educacional.

Este novo nicho de mercado fez fortuna com filmes como *Pânico*, que é de 1996, e suas seqüências: *Pânico 2*, Wes Craven (EUA, 1997) e *Pânico 3*, Wes Craven (EUA, 2000), o que inclui a paródia *Tudo Mundo em Pânico* e os diversos outros pânicos⁴³, o que deve ter feito a cabeça da juventude colegial ficar em “pânico” ou entrar em “pane”⁴⁴. Na mesma trilha, para o mesmo público, surgiram *High*

⁴³ Para quem estiver interessado em pesquisar ou assistir filmes semelhantes: *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado*, Jim Gillespie (EUA, 1997); *Eu Ainda Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado*, Danny Cannon (EUA, 1998); *Pânico na Ilha*, Jay Chandrasekhar (EUA, 2004); *Pânico no Deserto*, Dave Payne (EUA, 2005); *O Dia do Terror*, Jamie Blanks (EUA, 2001); *Lenda Urbana*, Jamie Blanks (EUA, 1998); *Lenda Urbana 2*, John Ottman (EUA, 2000); *Tudo Mundo em Pânico II*, Keenen Ivory Wayans (EUA, 2001); *Tudo Mundo em Pânico 3*, David Zucker (EUA, 2003); *Tudo Mundo em Pânico 4*, David Zucker (EUA, 2006) e diversos outros.

⁴⁴ Entrar em pânico, sendo que a palavra significa “assustar sem motivo” ou “terror infundado”, pois o filme só assusta criança incauta, sendo mais um filme de “suspense ligeiro” do que de terror, como é costume classificá-lo, ou “entrar em pane”, que é o que ocorre com avião, automóvel ou motocicleta quando há uma “parada por defeito”, ou seja, no sentido metafórico, pois é um filme que pode

School Musical 1 e 2. O terceiro da seqüência é o filme que abordaremos adiante.

B) Informações Preliminares

O filme *High School Musical 3* é um produto da Walt Disney Pictures, parte do império Disney, que conta com outros estúdios, editoras, e a partir de 2006 adquiriu a ABC, a maior rede de televisão dos Estados Unidos, além de ter o Disney Channel e Jetix, TVs por assinatura, e os canais de esporte do ESPN. Também possui complexos turísticos temáticos, tal como Disneylândia, em vários países (EUA, Japão, Itália, Hong Kong). O grande sucesso de Disney são os personagens de quadrinhos, Mickey, Pateta, Pato Donald e Tio Patinhas, entre outros, mas o império começou com o cinema, fundada com o nome Disney Brothers Studio, renomeado para Walt Disney, em 1926 e cujo foco sempre foi o desenho animado, principalmente voltado para seus personagens e contos de fadas, sendo que lançou vários curtas metragens sobre estes personagens desde 1928 e seu primeiro longa metragem foi *Branca de Neve e os Sete Anões*, David Hand (EUA, 1937) e depois amplia para outros tipos de animação e filmes, a partir dos anos 1960, o que se intensifica nas décadas seguintes. A partir do início do século 21, a Disney amplia seu império comprando outros estúdios e direitos (Pixar Pictures e a produtora japonesa de Power Rangers, os direitos de Pokemon, etc.).

Em 2006 lança *High School Musical* no Disney Channel e tem uma audiência recorde para TV por assinatura: mais de 7 milhões, o que será superado em 2007 por *High School Musical 2*, com mais de 17 milhões de assistentes. Devido a este sucesso de audiência, a Disney lança o terceiro da série não mais por sua TV e sim pelo cinema, já que teria sucesso de bilheteria garantido e poderia, como em breve irá ocorrer, passar na TV a cabo, tendo nova grande audiência. Ao lado da grande audiência e bilheteria, a trilha sonora dos dois filmes tiveram ampla vendagem, chegando a milhões de cópias vendidas, e alto lucro. No Brasil, *High School Musical 3* foi a maior bilheteria na

fazer a cabeça do jovem parar por defeito, devido a tão pouco estímulo intelectual. Claro que os filmes até que podem ser assistidos, já que permitem uma assistência contemplativa, mas em matéria de qualidade são extremamente fracas.

Como assistir um filme?

semana de seu lançamento, tendo um público de mais de 460 mil pagantes.

A Walt Disney Pictures teve como público prioritário o infantil, com seus desenhos animados e animações. A produção de filmes com pessoas reais inicia-se em 1949 mas só se consolida no século 21. *High School Musical* é uma inovação, já que busca atingir o público infanto-juvenil, ao invés de meramente infantil. Esta produção está inserida no contexto do processo de hipermercantilização da cultura que se inicia a partir de 1980 e se aprofunda nos anos seguintes e conseguiu produzir um novo nicho de mercado consumidor, composto pelo público infanto-juvenil pertencente principalmente às classes privilegiadas. Assim, *High School Musical 3* é parte da produção cultural descartável produzida para a juventude que ainda se encontra na fase colegial e mesmo crianças acima de dez anos já fazem parte do público deste filme.

C) Identificação da Trama do Filme:

A trama do filme *High School Musical 3* é o destino dos jovens colegiais do East High School, ou seja, para qual universidade se encaminharão após a formatura, envolvendo principalmente o futuro dos personagens principais, Troy e Gabriella.

D) Identificação da Situação Problema e da Mensagem Central.

A principal situação problemática é a futura universidade para onde irão os personagens principais Troy Bolton e Gabriella Montez – que foram os personagens principais dos dois filmes anteriores da série e vivem um romance –, pois Gabriella foi aceita pela Universidade de Stanford⁴⁵, e tendia a aceitar, inclusive devido pressão da mãe, e Troy, também submetido à pressão do pai, que queria que ele fosse para uma universidade em que pudesse jogar basquetebol, ficaria muito longe dela. Troy tem também a situação problema adicional da dúvida entre escolher o basquete (o que o pai e seu melhor amigo Chad Dandford gostariam) ou a música.

⁴⁵ É preciso recordar que o sistema de ensino norte-americano é diferente do brasileiro, sendo que a entrada na universidade não se dá via vestibular e sim, para quem terminou o ensino médio (high school), o exame de aptidão e, para os estrangeiros, o teste de conhecimento em língua inglesa.

Outras situações-problema são relativas ao futuro dos demais personagens, inclusive a disputa por uma bolsa para a Julliard School que seria definida por visitantes dessa no dia de apresentação musical no final do ano. A disputa pela bolsa, que apresenta a grande vilã da trama, Sharpay Evans, relaciona diretamente a trama com a música e o show.

A mensagem central relacionada com a situação problemática principal é que o amor supera as dificuldades, pois o casal acaba conseguindo realizar seus sonhos e ficar próximos ao mesmo tempo. Outras mensagens são apresentadas, tal como os perigos da competição desenfreada, tal como se vê na surpresa de Sharpay Evans ao ver sua auxiliar querendo lhe superar e ficar em seu lugar.

E) Identificação da resolução (ou não-resolução) da situação-problema:

A resolução da situação problemática ocorre no final do filme quando, após diversos desencontros e dificuldade no caminho, Troy encontra a saída: vai para a Universidade da Califórnia, onde desenvolverá suas duas paixões, o basquetebol e a música, e que fica a 50 km da Universidade de Stanford, onde ficará Gabriella, ou seja, é um *happy end* que mostra que o amor supera os obstáculos. Assim, ele agrada o pai, o amigo e a namorada.

F) Relação entre Universo Ficcional e Relações Sociais.

O filme tem o objetivo de atingir o público infanto-juvenil, principalmente os pertencentes às classes privilegiadas, e por isso apresenta um mundo sem grandes problemas e complicações, tal como os personagens. Os personagens são expressões de uma juventude pueril que possuem uma vida idílica.

Assim, o mundo ficcional revela uma juventude pueril, que não possui, devido sua classe social (burgueses e integrantes das classes auxiliares), conflitos familiares mais intensos, problemas financeiros graves. Também não possuem problemas psíquicos ou envolvimento com drogas ou qualquer outra coisa que se afaste do mundo idílico em que vivem. Não ocorrem acidentes, morte de parentes, racismo, nada mais forte ocorre. Da mesma forma, a

Como assistir um filme?

sexualidade também está ausente, não havendo nenhum problema neste sentido e isso está muito longe do filme *O Clamor do Sexo*, Elia Kazan (EUA, 1961), onde a sexualidade é o motor da ação. Há apenas o puro amor romântico de Troy e Gabriella, sem culpas, sem desejo, sem conflitos. Os outros personagens nem amor romântico possuem, com a exceção de Chad Dandford e Taylor McKessie, em rápidas e cômicas passagens. O público infantil pode assistir o filme sem nenhum “constrangimento”, afinal, é um filme Disney que retrata uma juventude pueril e privilegiada, tão distante da sexualidade quando os personagens dos quadrinhos Disney.

Os valores apresentados no filme são fundamentalmente dois: o amor romântico e o sucesso. O amor romântico é expresso pelo casal formado pelos personagens principais. Através do amor romântico, eles superam suas dificuldades (inclusive, geográficas) de relacionamento e ainda conseguem o sucesso no show musical, passando por cima da rival Sharpay Evans. Assim, o amor romântico é a chave para a superação dos obstáculos e o sucesso. A segunda mensagem é a busca do sucesso via competição, que tem em Sharpay Evans a personagem que corporifica exemplarmente este objetivo, mas que não está ausente nos demais. A diferença é que Sharpay usa de todos os artifícios para conseguir o que quer, o que lhe faz fracassar, pois “sem amor” não há sucesso, embora todos queiram o sucesso.

A concepção por detrás disso tudo é que a ambição desmedida ou a luta pelo sucesso sem amor leva ao fracasso. Esta lição de moral é tão pueril quanto a juventude retratada no filme. Isto revela duas formas de perspectiva burguesa da realidade social: a forma da classe burguesa expressa por Sharpay Evans, filha de burgueses, cuja mentalidade competitiva aponta para a busca por vencer os adversários, conquistando fama e sucesso; e a forma de setores das classes auxiliares (e que também é forte nas classes desprivilegiadas), expressa na maioria dos personagens e especialmente em Troy e Gabriella, o amor romântico como sendo o elemento mais importante da vida.

A arte também aparece como valor, bem como o esporte, e, reproduzindo a escala de valores da sociedade burguesa, a arte antes do esporte. Obviamente que a arte presente no filme é tão pueril quanto os personagens – o que é lógico: artistas pueris produzem arte pueril – e o esporte é um valor abaixo na escala de valores expressa

pelo filme. A concepção de arte e esporte é a do mero passatempo, fuga da realidade, que, no fundo, nem precisa de fuga, já que é uma irrealidade, ou seja, é muito idílico para ser verdadeiro. Mas também é o espaço da competição, já que não existe espaço para todos no capitalismo.

A mensagem central do filme, bem como as submensagens, são bastante superficiais e não ultrapassam os clichês da cultura mercantil trivial. Obviamente que o capital cinematográfico e a equipe de produção não pretendiam ir além disso. A idéia é produzir um filme com pouca complexidade, sendo simples e portanto compreensível – em seu universo ficcional – para os assistentes infanto-juvenis, sem grandes mensagens, ficando na superficialidade e lugar comum, usando alguns poucos atrativos mais elaborados (a beleza de algumas atrizes, o romantismo que atinge parte do público infanto-juvenil, etc.) e ter retorno financeiro. A conseqüência social do filme é, além do consumo deste produto descartável, o hábito do consumo da cultura mercantil trivial e o reforço de algumas concepções e valores dominantes, a possibilidade de que parte dos assistentes pode tomar os jovens vazios do filme como inspiradores de comportamento.

G) Reflexão Pós-Assistência:

O filme *High School Musical 3* expressa uma juventude pueril que pode influenciar os assistentes infanto-juvenis como modelos temporários de comportamento e que é mais comum nos Estados Unidos. A juventude norte-americana pertencente às classes privilegiadas e na faixa etária representada pelos jovens do filme possui semelhanças com os personagens pueris apresentados no écran. Sem dúvida, mesmo estes jovens norte-americanos possuem problemas e dilemas mais intensos dos que os que são apresentados no filme, mas não são tão explícitos e que podem ser escondidos como no universo ficcional de *High School Musical*. Uma sociedade conservadora que reproduz nas suas produções fictícias o seu conservadorismo é o que se vê neste filme.

A juventude pueril domina o universo ficcional do filme e por isso não avança em problematizar as relações sociais ou em acrescentar, seja lá o que for, aos assistentes. O mundo de *High School Musical* é idílico, puro, romântico, fora dos conflitos sociais e dilemas existentes, inclusive da juventude. O cinema americano passou da juventude transviada para a

Como assistir um filme?

juventude pueril⁴⁶. Claro que isto não quer dizer que toda a produção cinematográfica norte-americana faça isto. Um exemplo contemporâneo de filme que retrata os dilemas da juventude de forma ampla e profunda é *Donnie Darko*. A questão é que quem produziu um filme é bem diferente de quem produziu o outro, bem como os objetivos não eram os mesmos.

É por isso que a personagem Sharpay Evans acaba se destacando e sendo a preferida de grande parte do público, apesar de sua condição de vilã. Esta condição de vilã faz a personagem ter mais vida, ser mais humana e verossímil do que os demais personagens, demasiadamente puros, ingênuos, honestos e bons⁴⁷. No filme não há nada que lembre a juventude passada, nem a dos anos 50 nem a da década de 60, não tendo sexo, droga e rock'n roll. O sexo no filme é assexuado e infantil; a droga é inexistente e o rock é apenas uma sombra apagada e superficial, já não tendo mais nada a ver com seu caráter contestador, com sua força melódica e instrumental. A relação dos personagens com o esporte e a arte é tão superficial que parece algo gratuito, tal como quase tudo neste mundo fútil e vazio do *High School Musical*.

A questão que poderia se colocar é: a juventude pueril apresentada no filme não é mera expressão do público infanto-juvenil que o assiste? A resposta é negativa. Na verdade, a criação fictícia de uma juventude pueril que protagoniza um filme não expressa a juventude real, de carne e osso, mesmo em sua faixa etária mais inferior. Está mais próximo de determinada juventude. A juventude que acaba de sair da infância, que pertence às classes privilegiadas, que estuda no ensino médio e mora nos Estados Unidos, um país extremamente conservador. Assim, a juventude pueril do filme é próxima a um setor da juventude existente principalmente nos EUA, mas, mesmo nesse caso, como a vida

⁴⁶ Quando a juventude emerge como mercado consumidor, a partir dos anos 1950, na sua segunda metade, surgem filmes que tematizam problemas juvenis, desde *Juventude Transviada*, Nicolas Ray (EUA, 1955) e *Vidas Amargas*, Elia Kazan (EUA, 1955) até *O Clamor do Sexo*, que é de 1961.

⁴⁷ Claro que a participação desta atriz e cantora em um programa da Disney Channel com uma personagem “proletária” e que às vezes faz discurso à esquerda e se contrapõe a outra personagem, burguesa, tanto por ter maior sensibilidade quanto cultura, é um motivo que reforça isto, bem como outros elementos (sua participação nos filmes anteriores, sua carreira de cantora, etc.). Isto, no entanto, não anula o fato de que a personagem agrada em si, por ser de carne e osso e não mera fantasia vazia por dentro.

concreta é mais complexa do que a ficção superficial, é apenas proximidade.

Sem dúvida, a produção fictícia de Walt Disney Pictures, bem como seus outros meios de comunicação, posição na qual é a segunda maior nos Estados Unidos, tem efeito sobre muitos jovens, nos EUA e, em menor grau, em outros países, influenciando ou reforçando esta infantilização da juventude. O capitalismo, depois de criar a juventude (Viana, 2004) agora se esforça em criar uma “pré-juventude”, um novo nicho de mercado consumidor, que também tem um efeito político. Até mesmo séries de TV para crianças, como *Anos Incríveis*⁴⁸, ou desenhos animados como *Alice no País das Maravilhas*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske (EUA, 1951) ou ainda filmes como *O Pequeno Príncipe*, Stanley Donen (Inglaterra/EUA, 1974) conseguem colocar questões muito mais profundas e o público alvo é constituído por crianças. Assim, o capital cinematográfico e principalmente Walt Disney, são os principais arquitetos desta produção de uma pré-juventude consumidora e pueril, um novo mercado consumidor, que, no entanto, e felizmente, não assiste apenas as produções culturais deste tipo.

H) Avaliação

O filme *High School Musical 3* não tem muito a oferecer. O universo ficcional é extremamente simples e superficial e os dilemas apresentados são tão pueris que não correspondem a problemas psíquicos, existenciais ou sociais dos assistentes que sejam realmente existentes. O compromisso social do filme é apenas reproduzir alguns clichês de forma superficial para assim poder garantir o mercado consumidor do filme e de todas as mercadorias complementares (CDs com músicas, por exemplo). Os valores e concepções repassados são os dominantes e até isto é feito com tamanha superficialidade que não chega ao nível de inúmeros outros filmes que emitiram a mesma mensagem. O aspecto formal não apresenta nada de diferente em relação ao conteúdo, as músicas e letras também não possuem nenhum significado mais profundo e não ultrapassam a superficialidade.

Assim, a trama é extremamente simples e superficial, tornando o filme bastante desinteressante até para uma assistência contemplativa. Isto pode provocar a questão sobre a razão do sucesso de bilheteria e

⁴⁸ Série de TV produzida nos EUA, entre 1989 e 1993.

Como assistir um filme?

assistência do filme. O que provoca isso é, por um lado, a publicidade e o poder persuasivo da empresa por detrás da produção, a Walt Disney, cujo poder é enorme, tal já colocamos, nos EUA e no resto do mundo, sendo que a TV por assinatura Disney Channel é mundial e atinge justamente as classes privilegiadas.

Por outro lado, isto é reforçado pelos círculos de amizade e reprodução de influência e pressão social deste público infanto-juvenil e sua extensão para outros grupos, indivíduos, classes sociais. Este último processo é reforçado pela publicidade e propaganda da empresa produtora e dos setores empresariais associados (desde a pequena loja que vende CDs ou DVD que lucra com a vendagem até às grandes, para citar somente um exemplo, sem entrar nas lojas que vendem outros apetrechos e ganham com os produtos ligados ao filme, etc.), cria-se um clima social favorável para tal sucesso, que é uma produção cultural que logo será esquecida por ser descartável, a não para alguns jovens que terão, por razões sentimentais, uma ligação nostálgica com tal produto cultural.

Por conseguinte, trata-se de um filme de baixa qualidade, embora ninguém o chame de “trash”. O significado histórico é ser expressão deste processo de hiper-mercantilização da cultura que produz produtos descartáveis e nichos de mercado, e que poderá, caso se consolide tal nicho, ser substituído por várias outras mercadorias semelhantes e com a mesma má qualidade. Logo, se trata de um filme comercial, trivial e descartável, cuja avaliação só pode ser negativa, já que a qualidade é baixíssima.

Outra Assistência é Possível

Após realizar a demonstração de assistência crítica, mostrando isso no caso de cinco filmes diferentes, é necessário acrescentar que esta forma de assistência é uma das várias formas possíveis, tal como colocamos anteriormente. É amplamente possível assistir aos filmes abordados sob a forma mecânica, sem proporcionar nenhum entendimento da trama do mesmo. Assim, apenas observar as cenas de ação do filme *No Tempo das Diligências* ou em *Rebelião do Século 21* ou então apenas as músicas em *High School Musical* seria expressão de tal assistência.

Uma assistência contemplativa seria possível em todos os filmes abordados, sendo que no caso de *O Gabinete do Doutor Caligari* seria

mais difícil, embora outros filmes expressionistas ou intelectualizados sejam ainda mais difíceis, bem como no caso de *High School Musical 3*, por ser, para parte dos assistentes, desinteressante, devido sua trivialidade. Para realizar tal assistência, basta se prender ao universo ficcional e se deixar levar e até se emocionar com um filme como *São Francisco de Assis*.

Uma assistência formalista seria possível em todos os casos, mas alguns teriam melhores condições, como *No Tempo das Diligências* ou *O Gabinete do Doutor Caligari*, já que trariam mais elementos formais para prender a atenção. No segundo caso, referências ao expressionismo (muitas vezes mal compreendido), sobre o cenário, etc., e, no primeiro, observações sobre o movimento da câmera e o close em Ringo, fariam parte do arsenal de considerações formalistas.

Uma assistência projetiva também poderia ocorrer como em qualquer outro caso. Bastaria para tal interpretar cenas isoladas ou mesmo a totalidade do filme de forma arbitrária e como lhe aprouver, de acordo com suas concepções e não de acordo com o que filme realmente manifesta. Da mesma forma, uma assistência assimiladora poderia ser feita em todos os casos, e poderia, inclusive, tornar mais interessante produções desinteressantes, tal como *High School Musical 3*, que poderia ser visto como retrato do vazio de parte da juventude norte-americana.

No entanto, a assistência crítica é a melhor forma de assistência, pois não só engloba e supera a assistência contemplativa e formalista como ganha um caráter mais amplo e além do universo ficcional expresso no filme. Esta exposição escrita de assistência crítica do filme também poderia ser bem mais curta e simples e muitos assistentes fariam desta forma, efetivamente. Assim, seria possível expor uma assistência crítica em duas páginas. Também poderia ser mais aprofundada, o que, no entanto, lhe aproximaria demasiado de uma análise fílmica, e ter mais de uma dezena de páginas, sendo mais detalhada e aprofundada.

O que importa não é a quantidade e sim a qualidade da assistência e havendo senso crítico, problematização, percepção do filme como produto social e histórico já se tem o ponto de partida necessário para a práxis que é a assistência crítica. A utilização dos procedimentos indicados aqui reforça e facilita tal assistência, principalmente a relação com a sociedade, a reflexão e avaliação (e isto tudo seria facilitado pelas etapas precedentes), pois muitos assistem o filme e passam para outro ou não pensa mais no que assistiu, perdendo uma possibilidade de compreensão mais profunda e uma experiência humana mais rica.

Considerações finais

A idéia do presente livro foi propor uma reflexão sobre as formas de assistência e indicar a assistência crítica como a forma ideal, apontando alguns caminhos para facilitar sua realização. Neste sentido, discutimos a prática cotidiana da assistência e suas formas, os processos sociais e psíquicos envolvidos, bem como a necessidade de autoconsciência desse processo. Também apresentamos uma reflexão sobre a assistência crítica e depois buscamos demonstrar como ela se daria praticamente através da exposição escrita deste processo no que se refere a cinco filmes diferentes.

Os filmes apresentados possibilitaram perceber que há muito mais em jogo que meras historinhas sobre coisas imaginárias. Para tomar o filme mais trivial e menos significativo que abordamos, *High School Musical 3*, vimos que por detrás do filme há muita coisa em jogo: uma enorme quantia em dinheiro para produzi-la e muito maior para divulgá-la e de lucro. Outras implicações sociais deste filme foram apresentadas, tal como seu caráter descartável relacionado a interesses comerciais contemporâneos, o nicho de mercado a que se destina e que está sendo construído inclusive a partir do próprio filme, e, por última a mensagem, os valores e concepções que repassa, possuindo determinado compromisso e conseqüências sociais. Ou este filme seria apenas uma historinha ingênua e alegre para divertir o público? Neste caso, as aparências enganam⁴⁹.

Da mesma forma, um filme como *Rebelião no Século 21* também mostra que um filme não é apenas um filme, como lembra o título de uma obra sobre cinema lançada recentemente (um filme é um filme...). Ele é assistido geralmente como um filme de ficção científica de baixo orçamento e sem maior interesse. O seu público é muito mais restrito do que o do filme anterior, nem sequer tendo cópias em DVD (no Brasil,

⁴⁹ As relações podem ser ampliadas, sem dúvida. Por ser um produto cultural descartável, faz parte da ampla produção capitalista de mercadorias descartáveis (através da publicidade, suporte tecnológico com CD e DVD, etc.) que fazem parte do amplo processo capitalista de destruição ambiental. Logo, há mais relações e coisas em jogo do que se pode pensar à primeira vista.

pois há nos EUA) para serem compradas, apenas cópias raras em VHS, pois sem público, sem retorno, sem lucro, sem cópias. Não há propaganda intensiva em TV a Cabo para este filme, bem como ele nem sequer é transmitido por estes meios, já que é “trash”. Demonstramos, no entanto, que se trata de um filme cujo valor é maior do que muitos filmes “cults” e considerados de qualidade, que é significativo e bem feito, apesar do orçamento baixo e recursos escassos. Assim, o sucesso de um filme não está relacionado com qualidade, e sim com os meios oligopolistas de comunicação e a publicidade, as avaliações duvidosas de grande parte dos setores intelectualizados da sociedade e da crítica cinematográfica, os interesses comerciais, etc. Um filme de ficção científica de baixo orçamento tem um significado muito mais amplo que se poderia perceber através das formas não críticas de assistência.

O exemplo destes dois filmes mostra a importância e necessidade da assistência crítica. A assistência como práxis permite avançar na compreensão do filme. Assim, esta obra terá cumprido seu objetivo se conseguiu alertar para os problemas da assistência de forma mecânica, contemplativa, projetiva e ressaltar a importância da assistência crítica e indicar alguns caminhos para facilitar sua realização. A assistência crítica só é crítica se supera o fetichismo do filme, se supera a assistência contemplativa. A assistência contemplativa, como coloca Alea, acaba sendo passiva diante da realidade social:

“Assim, quando falamos de espectador ‘contemplativo’ referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto o espectador ‘ativo’ seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento da contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro, o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora” (Alea, 1983, p. 48).

Se os nossos objetivos foram plenamente atingidos, somente os leitores poderão dizer. Porém, no mínimo esta obra abre uma discussão e reflexão que abre novas perspectivas e possibilidades de desdobramentos no sentido do ser humano abandonar o fetichismo e reconhecer que suas obras (tal como as obras cinematográficas) são produtos humanos e para os seres humanos e, se assim não fosse, não teria sentido. Logo, o cinema é humano, demasiado humano.

Bibliografia

- ALEA, Tomás Gutierrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo, Summus, 1983.
- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. 4ª Edição, Campinas, Papyrus, 2006.
- BÁRBACHANO, C. *O Cinema, Arte e Indústria*. Rio de Janeiro, Salvat, 1979.
- BETTETINI, Gianfranco. *A Arte Cinematográfica*. In: DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*. vol. 2. Amadora, Bertrand, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. Porto Alegre, Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs. Uma Experiência Sociológica*. Porto, Campo das Letras, 2005.
- BUSCOMBE, Edward. *No Tempo das Diligências*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Crítica do Gosto*. Vol. 2. Lisboa, Estampa, 1978.
- EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca. As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- ETZIONI, Amitai. *Organizações Complexas*. São Paulo, Atlas, 1978.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa, Estampa, 1975.

Nildo Viana

- MACFARLANE, Alan. *História do Casamento e do Amor*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- MANVELL, Roger. *O Filme e o Público*. Lisboa, Aster, 1970.
- MARX, Karl. *A Miséria da Filosofia*. São Paulo, Global, 1986.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas. Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- ROBINSON, David. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia Del Cine*. México, FCE, 1992.
- VIANA, Nildo. *A Concepção Materialista da História do Cinema*. Porto Alegre, Zouk, 2009.
- VIANA, Nildo. *A Consciência da História*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Achiamé, 2007a.
- VIANA, Nildo. *Cinema e Mensagem – O Significado Original e Atribuído ao Filme*. No prelo, 2009b.
- VIANA, Nildo. *Estado, Democracia e Cidadania. A Dinâmica da Política Institucional no Capitalismo*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2003.
- VIANA, Nildo. *Heróis e Super-Heróis no Mundo dos Quadrinhos*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2005.
- VIANA, Nildo. *Inconsciente Coletivo e Materialismo Histórico*. Goiânia, Edições Germinal, 2002a.
- VIANA, Nildo. *Manifesto Autogestionário*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2008.
- VIANA, Nildo. *Os Valores na Sociedade Moderna*. Brasília, Thesaurus, 2007b.
- VIANA, Nildo. *Psicanálise dos Filmes de Terror*. In: *Psicanálise, Capitalismo e Cotidiano*. Goiânia, Edições Germinal, 2002b.
- VIANA, Nildo. *Universo Psíquico e Reprodução do Capital. Ensaio Freud-Marxistas*. São Paulo, Escuta, 2008.
- WACQUANT, Löic. *As Prisões da Miséria*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

Filmografia

- 1984, Michael Radford (Inglaterra, 1984).
2001, *Uma Odisséia no Espaço*, Stanley Kubrick (EUA, 1968)
8 1/2, Federico Fellini (Itália, 1963).
A Cadeira, Júlio Wallowitz (Espanha, 2006).
A Dama do Lago, Robert Montgomery (EUA, 1946).
A Estrela Packer, Robert Bradbury (EUA, 1934).
A Floresta Petrificada, Robert Sherwood (EUA, 1935).
A Fraternidade é Vermelha, Krzystof Kieslowski
(França/Polônia/Suíça, 1994).
A Fuga das Galinhas, Peter Lord e Nick Park (Inglaterra, 2000).
A Fuga dos Monstros, Robert Talbot (EUA, 1996).
A História de Ron Clark, Randa Heines (EUA, 2006).
A Máscara do Terror, George Romero (EUA/França, 2000).
A Morte Cansada, Fritz Lang (Alemanha, 1921).
A Mulher Vespa, Roger Corman (EUA, 1960).
A Nós a Liberdade, René Clair (França, 1931).
A Pequena Loja dos Horrores, Roger Corman (EUA, 1960).
A Praia, Danny Boyle (EUA, 1999).
A Vida de David Gale, Alan Parker (EUA, 2003).
A Vingança de Alexandra, Rolf de Heer (Canadá/Austrália, 2003).
Adens Lênin, Wolfgang Becker (Alemanha, 2003).
Aguirre – A Cólera dos Deuses, Werner Herzog (Alemanha, 1972).
Alice no País das Maravilhas, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e
Hamilton Luske (EUA, 1951).
Alma no Lodo, Mervyn Leroy (EUA, 1930).
Alphaville, Jean-Luc Godard (França, 1965),
Amém, Costa Gavras (França, 2001).
Anjos de Cara Suja, Michael Curtiz (EUA, 1938).
Ao Mestre com Carinho, James Clavell (EUA, 1966).
Assassinato no Expresso Oriente, Sidney Lumet (EUA, 1974).
Ben-Hur, William Wyler (EUA, 1959).
Blade Runner – O Caçador de Andróides, Ridley Scott (EUA, 1982).
Bonnie and Clyde, Arthur Penn (EUA, 1967).

- Branca de Neve e os Sete Anões*, David Hand (EUA, 1937).
Capitães de Abril, Maria Medeiros (França/Portugal/Itália/Espanha, 2000).
Carandiru, Hector Babenco (Brasil, 2003).
Carros, John Lasseter (EUA, 2006).
Casablanca, Michael Curtiz (EUA, 1942).
Cazuza – O Tempo não Para, Sandra Werneck e Walter Carvalho (Brasil, 2004).
Cidadão Kane, Orson Welles (EUA, 1941).
Cidade de Deus, Fernando Meireles (Brasil, 2002).
Cleópatra, Joseph Makiewicz (EUA, 1963).
Colossus 1980, Joseph Sargent (EUA, 1970).
Como Enlouquecer o seu Chefe, Mike Judge (EUA, 1998).
Como Era Verde Meu Vale, John Ford (EUA, 1941).
Crash – No Limite, Paul Haggis (EUA, 2005).
Crepúsculo dos Deuses, Billy Wilder (EUA, 1950).
Crimes do Museu, Michael Curtiz (EUA, 1933).
Despertar dos Mortos, George Romero (EUA, 1978).
Dogville, Lars Von Trier (Dinamarca, 2003).
Dois Filhos de Francisco, Breno Silveira (Brasil, 2005).
Donnie Darko, Richard Kelly (EUA, 2001).
Drácula, Tod Browning (EUA, 1931).
El Cid, Anthony Mann (EUA, 1961).
Eles Vivem, John Carpenter (EUA, 1988).
Era Uma Vez no Oeste, Sérgio Leone (Itália, 1968).
Escola da Vida, William Dear (Canadá/EUA, 2005).
Escritores da Liberdade, Richard LaGravanese (Alemanha/EUA, 2007).
Estrada de Santa Fé, Michael Curtiz (EUA, 1941).
Eu Ainda Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado, Danny Cannon (EUA, 1998).
Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado, Jim Gillespie (EUA, 1997).
Fahrenheit 451, François Truffaut (França, 1966).
Fantasma, B. Eason (EUA, 1943).
Formiguinha Z, Eric Darnell e Tim Johnson (EUA, 1998).
Frankenstein, James Whale (EUA, 1931).
Freud, Além da Alma, John Huston (EUA, 1962).
Fuga de Los Angeles, John Carpenter (EUA, 1996).
Grande Hotel, Edmund Goulding (EUA, 1932).
High School Musical – O Ano da Formatura, Kenny Ortega (EUA, 2008).

Como assistir um filme?

- História Sem Fim II*, George Miller (Alemanha/Inglaterra, 1991).
História Sem Fim, Wolfgang Petersen (Alemanha, 1988).
Huckabees – A Vida é uma Comédia, David Russel (EUA/Alemanha, 2004),
Infiltrator, Em Busca da Verdade, John Mackenzie (Inglaterra, 1995).
Kuble Wampe, A quem pertence o Mundo, Bertolt Brecht e Stanley Dudow (Alemanha, 1930).
Ladrão de Sonhos, Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro (França, 2005).
Ladrões de Bicicletas, Vittorio de Sica (Itália, 1948).
Lenda Urbana 2, John Ottman (EUA, 2000).
Lenda Urbana, Jamie Blanks (EUA, 1998).
Lisbela e o Prisioneiro, Guel Arraes (Brasil, 2003).
Lobo do Mar, Michael Curtiz (EUA, 1941)
Love Story – Uma História de Amor, Arthur Hiller (EUA, 1970).
Mad Max, George Miller (Austrália, 1979).
Madrugada dos Mortos, Zack Snyder (EUA, 2004).
Marnie, Confissões de uma Ladra, Alfred Hitchcock (EUA, 1964).
Matrix, Andy e Larry Wachowski (EUA, 1999).
Missão Impossível, Brian de Palma (EUA, 1996).
Momo e o Senhor do Tempo, Johannes Schaaf (Alemanha, 1986).
Monique Sempre Feliz, Valerie Guignabodet (França, 2002).
Mulher-Gato, Pitof (EUA, 2005).
Múmia, Karl Freund (EUA, 1932).
Nina, Heitor Dhalia (Brasil, 2004).
No Tempo das Diligências, John Ford (EUA, 1939)
Nosferatu – O Vampiro da Noite, Werner Herzog (Alemanha, 1979).
Nosferatu, Friedric Murnau (Alemanha, 1922).
O Cheiro do Ralo, Hector Dhalia (Brasil, 2007).
O Clamor do Sexo, Elia Kazan (EUA, 1961).
O Desprezo, Jean-Luc Godard (França, 1963).
O Dia do Terror, Jamie Blanks (EUA, 2001).
O Enigma de Kaspar Hauser, Werner Herzog (Alemanha, 1974).
O Estudante de Praga, Stellan Rye e Paul Wegener (Alemanha, 1912).
O Fantasma da Liberdade, Luis Buñuel (França, 1974).
O Fugitivo, Andrew Davis (EUA, 1993).
O Gabinete do Doutor Caligari, Robert Wiene (Alemanha, 1919).
O Homem-Invisível, James Whale (EUA, 1933).
O Inimigo Público Número 01, William Wellman (EUA, 1931).
O Máscara (Chuck Russel, EUA, 1994).

- O Menino de Cabelos Verdes*, Joseph Losey (EUA, 1949).
O Mensageiro Trapalhão, Jerry Lewis (EUA, 1960).
O Pequeno Príncipe, Stanley Donen (Inglaterra/EUA, 1974).
O Preço do Poder, Tonino Valerii (Espanha/Itália, 1969).
O Sétimo Selo, Ingmar Bergman (Suécia, 1956).
O Terceiro Homem, Carol Reed (Inglaterra, 1949).
O Terremoto, Mark Robson (EUA, 1974).
O Último Tango em Paris, Bernardo Bertolucci (Itália/França, 1972).
O Vingador do Futuro, Paul Verhoeven (EUA, 1990).
Olga, Jaime Monjardim (Brasil, 2004).
Operação Dragão, Robert Clouse (EUA, 1973).
Os Comancheiros, Michael Curtiz (EUA, 1961).
Os Monstros, Tod Browning (EUA, 1932).
Os Normais – O filme, José Alvarenga Jr. (Brasil, 2003).
Os Sem-Floresta, Tim Johnson e Karey Kirkpatrick (EUA, 2006).
Os Sonhadores, Bernardo Bertolucci (Itália, 2003).
Pânico 2, Wes Craven (EUA, 1997).
Pânico 3, Wes Craven (EUA, 2000),
Pânico na Ilha, Jay Chandrasekhar (EUA, 2004).
Pânico no Deserto, Dave Payne (EUA, 2005).
Pânico, Wes Craven (EUA, 1996).
Pesadelos Diabólicos, Joseph Sargent (EUA, 1983).
Plano 9 do Espaço Sideral, Edward D. Wood Jr. (EUA, 1958).
Prisão a Domicílio, Christophe Jacrot (França/Bélgica/Suíça, 1999).
Psicose, Alfred Hitchcock (EUA, 1960).
Quando Explode a Vingança, Sérgio Leone (Itália, 1972).
Quarteto Fantástico e o Surfista Prateado, Tim Story (EUA, 2007).
Quatrilho, Fábio Barreto (Brasil, 1995).
Rebelião no Século 21, Charles Band (EUA, 1990).
Resident Evil – O Hóspede Maldito, Paul Andersen (EUA, 2002).
Robin Hood, Michael Curtiz (EUA, 1938).
Robojox – Os Gladiadores do Futuro, Stuart Gordon (EUA, 1989).
Robôs, Chris Wedge e Carlos Saldanha (EUA, 2005).
Rocky – Um Lutador, John Avildsen (EUA, 1976).
Romeu e Julieta, Franco Zeffirelli (Itália, 1968).
São Francisco de Assis, Michael Curtiz (EUA, 1961).
São Paulo Sociedade Anônima, Luis Sérgio Person (Brasil, 1965).
Se Eu Fosse Você, Daniel Filho (Brasil, 2006).
Sem Destino, Dennis Hopper (EUA, 1969).

Como assistir um filme?

- Sementes da Violência*, Richard Brooks (EUA, 1955).
Sociedade dos Poetas Mortos, Peter Weir (EUA, 1989).
Somos Todos Assassinos, André Cayatte (França, 1952).
Spartacus, Stanley Kubrick (EUA, 1960).
Tartufo, Friedrich Murnau (Alemanha, 1925).
Tempos Modernos, Charles Chaplin (EUA, 1937).
Terra dos Mortos, George Romero (EUA, 2005).
Terra Treme, Luchino Visconti (Itália, 1948).
THX 1138, George Lucas (EUA, 1971).
Titanic, James Cameron (EUA, 1997).
Todo Mundo em Pânico, Keenen Wayans (EUA, 2000).
Todo Mundo Quase Morto, Edgar Wright (Inglaterra, 2004).
Tudo Mundo em Pânico 2, Keenen Ivory Wayans (EUA, 2001).
Tudo Mundo em Pânico 3, David Zucker (EUA, 2003).
Tudo Mundo em Pânico 4, David Zucker (EUA, 2006).
Tudo Vai Bem, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (França, 1972).
Um Dia sem Mexicanos, Sérgio Arau (EUA/Espanha, 2004).
Um Estranho no Ninho, Milos Forman (EUA, 1975).
Uma Mente Brilhante, Ron Howard (EUA, 2001).
Uma Rua Chamada Pecado, Elia Kazan (EUA, 1951).
V de Vingança, James McTeigue (EUA/Inglaterra/Alemanha, 2005).
Vinhas da Ira, John Ford (EUA, 1940).
Wesh, Wesh, O que Foi?, Rabah Ameur-Zaimèche (França, 2002).
Z, Costa Gravas (Argélia, 1967).