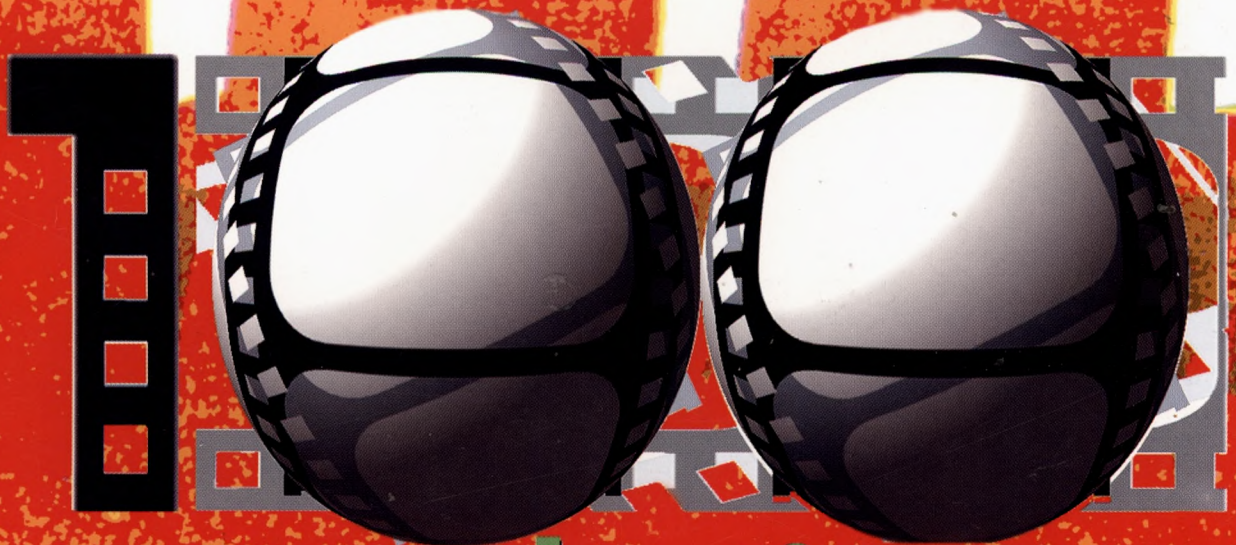


Humanidades

40



anos de cinema

A Arte e a Cultura de Brasília contam com o BRB.



Filmes e Eventos patrocinados pelo:



O BANCO DA SUA CONTA



Cena do filme Cidadão Kane, de Orson Welles

EXPEDIENTE

A revista Humanidades e uma
publicação da Editora
Universidade de Brasília

Editor

Marcus Mota

Conselho Editorial

Ana Maria Fernandes, Ailton
Lugarinho de Lima Camara,
Emanuel Araujo, Jose Geraldo
de Sousa Junior, Victor Paes de
Barros Leonardi e Paulo Cesar
Coelho Abrantes

Preparação de originais
e Revisão

Marcelo Americo

Edição de Arte

Walter Mota

Capa

Antonio Nogueira

Ilustrações

Paulo Andrade

Fred Lobo

Acompanhamento Grafico

Antonio Batista Filho e

Elmano Rodrigues Pinheiro

Preço

R\$ 6,63 (exemplar avulso)

R\$ 22,50 (assinatura quatro
numeros)

Propaganda e publicidade

(061) 226-6874 Ramal 31

Atendimento ao assinante

Vera Olga Hoffmann Khler

(061) 226-6874 Ramal 32

Endereço

Revista Humanidades

Editora Universidade

de Brasília

SCS Edificio OK, quadra 2,

nº 78, 2º andar,

70300-500 Brasília, DF

(061) 226-6874 Ramais 21 e

22, Fax (061) 225-5611

Impressão e Fotolitos

Pratica Grafica e Editora

Os artigos são de inteira
responsabilidade de seus autores

Editora Universidade de

Brasília

Alexandre Lima (Diretor)

Universidade de Brasília

João Claudio Todorov (Reitor)

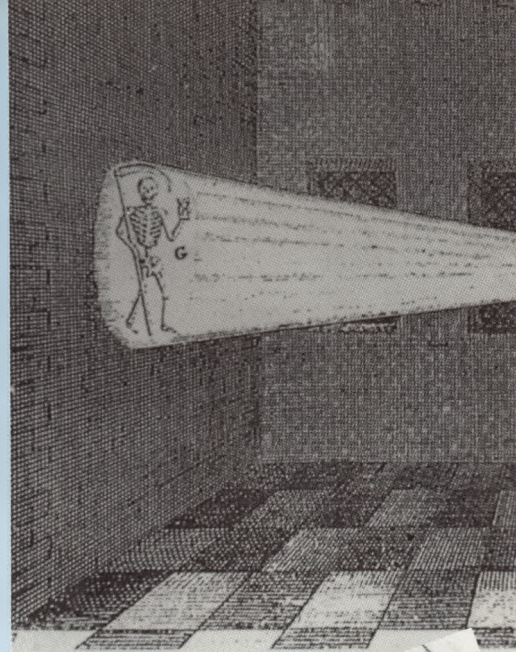
CINEMA E HISTÓRIA

O centenário do jogo da relatividade e pluralidade

SILVIA OROZ

“O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, é História”

Páginas 6 a 9



CINEMA:

modos de ver, modos de pensar

SÉRGIO MORICONE

“O cinema produz mais conhecimento quando restitui o mágico e tenta se suprimir enquanto linguagem”

Páginas 10 a 17



SOM NA CAIXA:

o cinema cantado

FERNANDO MARQUES

A capacidade de o compositor adaptar-se ao intérprete e a possibilidade de este vir a surpreender o autor ligam-se a espetáculos de teatro como de cinema.

Páginas 18 a 27



TRADIÇÃO E RAZÃO:

modernidade e mito em Rumble Fish

MARCUS MOTA

Teatro e cinema recuperam nossa capacidade histórica de interpretar os acontecimentos em sua dinâmica plural.

Páginas 28 a 33

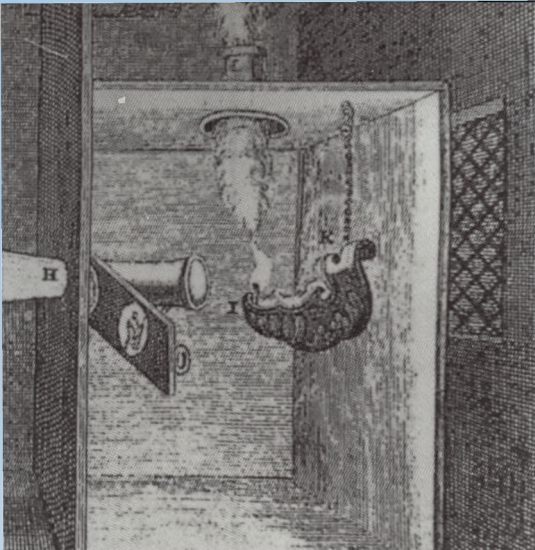
CINEMA E MEMÓRIA

MARCOS DE SOUZA MENDES

O cinema, memória audiovisual do século XX, bem cultural da humanidade, é mortal como nós.

Páginas 34 a 40

1) *Lanterna Mágica, século XVII;*
e *Quermesses;* 3) *Aurora, de Murnau;*
4) *Ladrões de Bicicleta, de Vittorio de Sica*



Comemorando "Os 100 anos de Cinema", a Revista Humanidades veicula nesta edição cena do filme *O Cego que Gritava Luz* do Cineasta João Batista de Andrade. O Leitor, ao folhear as páginas da esquerda para a direita, no canto superior a direita verá a cena. Como nos primórdios.

Teatro de caixa, curiosidade de Feiras,
o expressionismo cinematográfico;
A verdade pela evidência do real.



O PRINCÍPIO DA INCERTEZA E O REALISMO DO DOCUMENTÁRIO CINEMATográfico

JOSÉ DE LIMA ACIOLI

No caso do documentário cinematográfico, deveria ser introduzido um elemento de ficção que seria a interpretação do autor ante a realidade que ele conclui ser a verdadeira.

Páginas 41 a 44

A SOBREVIVÊNCIA DO ENSINO E DA PRODUÇÃO DE CINEMA NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DÁCIA IBIAPINA DA SILVA

Existe no momento na UnB um esforço e um compromisso em termos administrativos com o desbloqueio do curso de cinema que deverá ocorrer em 1996.

Páginas 45 a 51

A PRIMEIRA VEZ

WLADIMIR CARVALHO

Apesar das guerras, da fome e de tantas outras atrocidades que infelicitam o nosso tempo, o homem ainda é capaz de se resgatar através da imaginação e do conhecimento - cinema.

Páginas 52 a 55

LITERATURA E XAMANISMO

JOSÉ BIZERRIL NETO

O sagrado irrompe na história, transformando-a; a história interfere sobre a religião. Trata-se de um via de multideterminação recíproca.

Páginas 56 a 72

REFLEXÕES SOBRE A QUESTÃO DO DETERMINISMO GEOGRÁFICO

SÔNIA BLOOMFIELD RAMGEM E

MÁRIO DINIZ DE ARAÚJO NETO.

É preciso reconhecer que o ecossistema, seja ele local ou global, impõe limites à atividade humana.

Páginas 73 a 74





CINEMA E HISTÓRIA

...Eis que a metáfora, fazendo voar a nossa mente de um Gênero a outro, permite-nos entre-ver numa única palavra mais de um objeto.¹

O centenário do jogo da relatividade e pluralidade

Umberto Eco

SÍLVIA OROZ*

“Uma máquina de embrutecimento e dispersão, um passatempo de analfabetos e criaturas miseráveis...” Assim era considerado o cinema em princípios do século XX. Certamente que essa “classificação” funcionou na desconfiança de sua utilização e sua integração sistemática como fonte de estudo dos processos culturais e históricos. Cem anos depois de sua invenção, vinculada à Revolução Industrial e ao auge da burguesia, o cinema enfrenta preconceitos para ser incorporado como referência e fonte. Ao ser incorporado, eis que se nos apresentam sérias dificuldades para integrá-lo à especificidade de sua linguagem e do contexto da produção cinematográfica.

Antes de mais nada, vale a pena afirmar que o problema da “desconfiança” sofrida pelo cinema como referência e fonte dos processos culturais e históricos reside na resistência em se aceitar, analisar e interpretar a informação, quando esta não responde à transmissão incorporada - ou seja: quando a informação é colocada através do sistema codificado de signos da comunicação escrita, na perspectiva deste trabalho, diria que ao signo escrito foi atribuída uma possibilidade menos conflitiva de leitura, enquanto que o cinema acabou restrito à prevenção da realidade interpretativa que impreg-

na todo o discurso audiovisual. Assim, ao signo escrito deu-se “status” de meio de conhecimento, ao passo que o cinema acabou longe de ser “peça de arquivo” ou “documento”. Vale a pena recordar que esse problema é sofrido por todas as formas culturais trazidas com a Revolução Industrial.

De fato, o princípio de seletividade das fontes históricas contribuiu eficazmente no preconceito com respeito ao cinema.

MARC FERRO ANALISA:

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual é o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem,

são tão História quanto a História.²

Nesta perspectiva, convém assinalar que o filme como discurso, metáfora e emoção está sujeito a uma pluralidade interpretativa singular. Como assinala Pierre Sorlin, o sentido fílmico não é uma significação inerente ao filme, visto que são “as hipóteses de investigação as que permitem distinguir certos conjuntos significantes”. Ou seja, o sentido não está implícito no filme, que é o fruto de uma produção *a posteriori*, resultado da comprovação com os elementos outorgados pelo filme de certas hipóteses de investigação. Daí que o sentido do filme não é único e depende de pressupostos metodológicos e/ou ideológicos diferentes, relacionados a processos culturais e históricos; e portanto não é fixo.

Sob a perspectiva que estamos trabalhando, o discurso fílmico, como qualquer discurso, é suscetível de produzir sentido. Nessa direção, vale entender que nem todos os discursos se desenvolvem num mesmo âmbito. Exemplificando: os discursos artísticos estão expressos na esfera da interpretação de sentido e são, segundo Eco, “formas formantes” ou “obras abertas”.³ Desta maneira, a ambigüidade interpretativa de todo discurso contribui para complexificar a produção do sentido fílmico. Assim, o filme faz entrarem em jogo um sistema operacional lógico e informativo e um sistema

expressivo que atua sobre nossos componentes sentimentais. Isto determinou um dos preconceitos da incorporação do cinema como fonte, já que os sentimentos demonstraram a ser compreendidos também como formação cultural.

No caminho desta pluralidade, gostaria de citar o trabalho de dois alunos, analisando o filme mexicano *Cabeza de Vaca*.⁴ O filme mostra a conquista do México a partir dos diários de viagem de Albar Nuñez Cabeza de Vaca e trata do processo de desintegração do colonizador frente aos valores coloniais e da perplexidade diante do "Novo Mundo". A cena final mostra Cabeza de Vaca dissociado de seu papel inicial, colonizador, perguntando-se o porquê da morte de um índio amigo. Em corte e em Plano Geral, vê-se uma imensa cruz carregada por soldados ao ritmo de uma marcha militar, e acaba o filme.

O OUTRO TRABALHO OBSERVA QUE NA IMAGEM FINAL...

Fica claro, por exemplo, que o confronto cultural percebido entre o conquistador intencional e o conquistado não foi somente uma luta por garantias de esforços, mas sobretudo, por manutenções de realidades culturais (entendidas como patrimônio de representações de normas de condutas partilhadas e valoradas), ou seja, não foi tão simples assim.⁶

Estes dois exemplos, que enfocam a questão da conquista sob o ângulo cultural - houve outros que o fizeram sob o ângulo político -, tratam o assunto do ponto de vista da pluralidade com transparência. Por outro lado, recorrem a outros saberes, como disse Ferro, para afirmar

como um dos depositários do pensamento do Século XX, na medida em que reflita amplamente a mentalidade dos homens e mulheres que fazem os filmes(...) o cinema ajuda a compreender o espírito de nosso tempo."⁸

Com isto reafirmamos o caráter de fonte do cinema, mas é bom recordar os limites de toda fonte e recordar Jean-Louis Comolli, quando afirma que o valor da fonte está determinado pelo seu uso.

Geoge Sadoul diz que, para trabalhar com o cinema, as fontes devem ser filmes, documentos escritos e testemunhas orais. Com respeito aos primeiros, convém marcar quatro aspectos a serem considerados:

1 - Especificidade da linguagem cinematográfica. Nessa especificidade, se situa o filme em uma dialética de referência enriquecedora. O desconhecimento da

" O Cinema Conta Ficções Mas Nem Por Isso Conta Falsidades"

UM DOS TRABALHOS RESSALTA:

...Cabeza de Vaca, tal como aponta Lurdes Arizpe em relação a Colombo, representa o Europeu que "havia chegado ao encontro de sua própria teoria"... A trajetória de Cabeza de Vaca corre paralela ao processo colonizador e, a meu ver, funciona pelo que estabelece de contraste entre um e outro caminho. Cabeza de Vaca, o colonizador que acaba colonizado, conhece o "outro" e aprende a não rejeitá-lo pura e simplesmente. A força paralela, que se destaca por contraste, nega o "outro" e o violenta para que se torne "o mesmo".⁵

(ou contradizer) sua singularidade. Ambos os trabalhos abrem uma brecha para recolocar a velha questão da fonte "mentirosa" e ajudam na perspectiva de que não existe uma fonte mentirosa: até a mais parcial ou abertamente falsa pode nos oferecer outro nível de realidade. O cinema conta ficções, mas nem por isso conta falsidades. O cinema transmite um sonho peculiar. Segundo Ferro:

" Do filme de ficção dizem que somente partilha sonhos, como se os sonhos não fizessem parte da atividade humana."⁷

O cinema por si mesmo integra os símbolos sociais, os ritos coletivos e os discursos que emanam e conformam as sociedades.

O cinema será considerado

sintaxe cinematográfica questiona a utilização do cinema como fonte.

Um simples beijo, um símbolo pátrio, a entrada de um tema musical significam e têm uma funcionalidade determinada no contexto da linguagem cinematográfica e da própria sintaxe do filme utilizado.

2 - Especificidade da conjuntura em que o filme foi realizado. Isto abrange tanto um momento histórico-cultural estreitamente vinculado ao público do momento, como a especificidade da produção cinematográfica da época. No que se refere ao público, entra em jogo a emoção, e portanto o universo simbólico do momento. Sobre a produção cinematográfica, é mister assinalar que a localização da mesma permite, entre outras possibilidades,



situar o filme em um contexto econômico preciso.

3 - Característica do filme. Isto pode ser um produto do cinema de gêneros ou um filme de autor. Em ambos os casos, há singularidades a serem analisadas. O cinema de gêneros envolve questões como a cultura popular, a produção de massa e o público. Ou seja: estamos no terreno de uma rede informal- determinada pelo binômio filme/público - que compartilha vínculos de práticas afetivas, cotidianas e de costumes que geram comunicação. Estamos no espaço da tensão entre o real e o simbólico. Com respeito ao filme de autor, entramos no âmbito de uma singularidade relacionada a uma proposta subjetiva que, por ser subjetiva, não deixa de estar imersa em uma conjuntura cultural determinada.

4 - O autor. Os dados correspondentes ao diretor do filme devem ser considerados. A trajetória pessoal/filmica colabora na utilização do cinema como fonte e ajuda a sua delimitação.

Como assinala García Canclini, os livros, museus e ritos civis de um povo ordenam conflitos e fixam normas para se viver em sociedade. Os discursos não escapam a isto, construindo uma retórica narrativa própria. O cinema tem a sua. O filme se constitui em lugar de concentração interdisciplinar, e sua utilização como fonte está pautada por necessidades atuais. Immanuel Wallerstein

diz que não se pode narrar o passado como era, mas como é, "já que rememorar o passado é um ato social do presente".⁹ O filme-discurso se converte em um documento para quem saiba interrogá-lo e se torna portador de uma visão de mundo. O filme se revela como um instrumento ativo da sociedade que o produz e se constitui em um elemento de intervenção nessa sociedade.

Andrew Tudor assinala que tanto o filme como o público estão submetidos a uma diversidade de elementos culturais, sociais, orgânicos e pessoais que outorgam ao fenômeno cinematográfico características especiais depois que o cinema adquiriu uma dimensão industrial massiva. Esta colocação é importante para analisar o cinema desde a cultura e a história. Tudor define a comunicação como um processo em uma situação social parcialmente dada. Ou seja, emissores e receptores sustentam uma relação profunda que adota as duas direções do processo comunicativo. Portanto, a comunicação cinematográfica se produz na sociedade. O fenômeno cinematográfico está integrado a um sistema de relações que impede que dito fenômeno se desenvolva de forma isolada e autônoma. Dessa forma o cinema pode responder aos diversos apelos e às diversas facetas da sociedade: informar, divertir, manipular, opinar etc. Portanto, o cinema responde às

diferentes faces da atividade social.

Nesse sentido, é pertinente lembrar o historiador Marco Aurélio Garcia,¹⁰ que assinalou que, para atender o cinema como fonte histórica/cultural, é importante a conscientização de que:

1 - É fundamental a compreensão da época em que foi realizado o filme.

2 - É fundamental a compreensão da época em que se está assistindo ao filme.

Seguindo Ernst Cassirer e Edwin Panowsky, podemos dizer que o cinema **também** informa as diferentes modalidades de apreensão do real.

A definição que Roger Charter faz da história cultural caminha no sentido de que esta tem como objetivo identificar o modo como em diferentes momentos uma realidade social é pesada, construída, manifesta.

Inclino-me a tentar entender o cinema como reflexo de um processo histórico/cultural na medida em que o filme é um discurso de onde a sociedade nos fala e se escuta pela dupla via de autores e público.

Assim, o cinema é um sistema singular, pois cada um dos filmes se constrói em uma particular combinação e ordenação do conjunto de **códigos cinematográficos e extra-cinematográficos.**

1 Eco, Umberto. *A Ilha do dia anterior*. Rio de Janeiro; Record, 1995

2 Ferro, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

3 Terminologia de Pareyson, utilizada por U. Eco

4 Cabeza de Vaca. México, 1992. Direção: N. Echeverría

5 Trabalho de: José Marcelo Assunção. Pós-Graduação em Comunicação na UnB

6 Trabalho de: Esther Marques. Pós-Graduação em Comunicação na UnB

7 Ibid.

8 Jackson, Martin A. *El historiador y el cine*. Em: Romaguera, Joaquim; y Riambau, Esteve. *La Historia y el Cine*. Espanha: Fontamara, 1983

9 Wallerstein, Immanuel. *El moderno sistema mundial*. México: Siglo XXI, 1969

10 Palestra no Centro Cultural Banco do Brasil durante a mostra sobre Leon Hirshman: Leon de Ouro. Agosto.1995

*Silvia Oroz: Professora da Faculdade de Comunicação da UnB.

Autora de : *Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina*, Ed. Rio Fundo, RJ,1992. O livro foi filmado por Nelson Pereira dos Santos como Cinema de lágrimas para a série do British Film Institut sobre o centenário do cinema. É também autora, entre outros, de : Tomas Gutierrez Alea - *Os filmes que não filmei*, Ed. Anima RJ. 1985; e *Trinta anos de Cinema Novo - Entrevista ao produtor Jarbas Barbosa*. Ed.Gráfica da Cidade, RJ, 1993.



Lanterna Mágica - segundo pintura do Século XVIII

CINEMA: MODOS DE VER, MODOS DE PENSAR



*SÉGIO MORICONI

Dependendo do grau de presunção, mais do que qualquer outra arte, o cinema seria uma janela que se abre para o mundo. Mas apenas cem anos de história nos fazem desconfiar que a nova expressão descambou irremediavelmente para o mais banal dos entretenimentos escapistas. No programa que há poucas meses dirigiu para o British Film Institute, comemorando o centenário da dita "sétima arte", Jean-Luc Godard afirma que não há muito o que comemorar. Pergunta a indivíduos comuns se sabem, se já ouviram falar, em Michele Morgan, Jean Renoir, René Clair, Arletty. As respostas são sempre "não, conheço apenas Schwarzenegger,

dos com a concepção cultural e ideológica de cada um é apenas uma pequena parte do interesse deste artigo. Vamos imaginar outras situações em que as maneiras de ver aquilo que está representado na tela variam devido aos mais insuspeitados fatores. Sim, o que nos interessa são os "modos de ver".

Será que nosso vizinho de cadeira vê aquilo que vemos? Sabemos que temos condicionamentos familiares, religiosos, políticos diferente dos nossos semelhantes. Recentemente a exibição de *Kids* deu provas eloquentes do que estamos tentando colocar. O filme tem um estilo naturalista que favorece as mais variadas interpretações. Mães saíram angustiadas do cinema, temendo que

retratado.

Kids fala de meninos que não têm nada na cabeça a não ser sexo e drogas. O galã mirim, sem saber contaminado com o HIV, pensa que se só tiver relações com virgens não corre nenhum risco. Usa de discurso mesquinho para fazer suas conquistas. Evidencia-se a ausência total de amor. Os personagens vagam como que vítimas de algo inapreensível. Seria o mal-estar-com-o-mundo consequência das armadilhas dos países capitalistas avançados? Eis aqui outra vez uma interpretação carregada de peso ideológico. Não é o diretor que nos induz a pensar assim. Ele pousa a câmara sobre o objeto de interesse e deixa que as mentes sigam

A Descoberta dos Fundamentos da Linguagem Cinematográfica

Michael Douglas, Demi Moore, etc".

O resultado não seria diferente no Brasil. À parte as pessoas diretamente ligadas às áreas culturais, o público médio, mesmo um pouco mais informado, manifestaria sua repulsa pela produção brasileira, pelo hermetismo intransponível do **cinema novo**, e assim por diante. Isso de um modo geral. Contudo, aspectos relaciona-

seus filhos se comportassem daquela maneira longe dos pais. Católicos consideraram um alerta importante para toda uma geração. Puritanos se indignaram. Homens de meia-idade se vangloriavam porque também eles eram assim. Meninos pobres da periferia acharam que o drama retratado podia ser uma faca de dois gumes. Garotos, e garotas, bem criados, de classe média, reconheceram o realismo

um curso vadio.

Talvez situações limites sejam ainda ilustrativas. O grande roteirista Jean-Claude Carrière, colaborador entre outros de Luis Buñuel, inicia seu livro **A Linguagem Secreta do Cinema** citando as sessões de cinema organizadas pelos colonizadores franceses na África. As platéias eram compostas por povos de cultura eminentemente baseada na tradição oral. Carrière se pergunta o que aqueles

negros estariam vendo verdadeiramente quando as luzes se apagavam. Muito provavelmente, tabus enraizados fariam com que vissem mas não enxergassem. A especulação de Carrière tem tudo a ver com um conhecido fato que acabou se transformando em anedota, ao qual ele também se refere de forma modificada. Certa vez, médicos ingleses detectaram uma certa larva de inseto que estaria sendo responsável por uma mazela que atacava as vacas de uma região da Índia. Organizaram seminários para esclarecer a população local. Eminentemente cientistas tomaram a palavra munidos de slides onde aparecia a imagem ampliada da mosca causadora de todos os problemas. No final da exposição, alguém se levantou afirmando que ele e toda a comunidade se sentiam tranquilizados porque nunca haviam sido poriurbados por um inseto daquela proporção. E, fazendo um gesto com os dedos, concluiu dizendo que “os nossos aqui são desse tamaninho”.

Carrière dá muitos outros exemplos de barreiras culturais que se erguem e conspiram contra a adequada compreensão de uma determinada obra, ou mesmo de simples entendimentos que requerem um mínimo abstração a partir de um mesmo repertório cultural. Recentemente, o diretor iraniano Abbas Kiarostami abordou diretamente esses assuntos em *Através das Oliveiras*. Ele usa o que Christian Metz chama de “construção por abismos”. Um filme dentro do filme. Um diretor de cinema aparece no começo procurando pessoas que possam atuar numa dramatização que envolve uma região do Irã destruída por um terremoto. O cenário do filme é esta mesma região atingida, portanto as pessoas escolhidas são também vítimas da tragédia. Em determinado momento, a atriz se recusa a responder uma pergunta do ator que contracenava com ela porque

na vida real ela havia sido pedida em casamento por ele e recusara. Os dois confundem ficção com realidade. Em outro momento, ele se vê incapaz de dizer corretamente o número de vítimas do terremoto na sua família (no plano da ficção) já que o número não bate com o que de fato ocorreu na vida real. Ninguém se deixa levar para esse plano do abstrato que é a própria essência do conhecimento pela arte.

Os dois protagonistas de *Através das Oliveiras* - não só eles como outros secundários - são subjugados pela evidência do real. Curiosamente o cinema, desde seus primórdios, notabilizou-se por tentativas de criar uma ilusão de realidade. Claro que, ao mesmo tempo, em diferentes épocas, buscou justamente o inverso, ou seja, construir um discurso objetivo, próximo do que imaginava ser a verdade. Mas enquanto dava seus primeiros passos, esses dois planos se misturavam. O cinematógrafo possibilitava enfim que imagens em movimento fossem projetadas numa tela. Ninguém hoje pode imaginar o tremendo impacto causado pela simples projeção da chegada de um trem numa estação. Nem seus patrocinadores, os irmãos Lumière. Eles chegaram a declarar que aquela era uma invenção sem futuro. Não deve ter sido o pensamento da platéia que lotou a Grand Café de Paris deixando-se aterrorizar pela impressão de que o trem vinha esmagá-los em suas cadeiras.

O cinema começou provocando um sentimento de perplexidade. Era

ao mesmo tempo mágica e objetividade. O que se via tinha acontecido realmente num outro tempo e espaço. Era também um teatro que tudo podia, em grandes dimensões, embora não fosse a cores, falado nem tridimensional. Era antes de mais nada híbrido, inclassificável. Não era nem mesmo cinema já que não tinha criado para si uma linguagem. A câmara permanecia imóvel, refém daquilo

Etienne - Jules Marry reproduz o movimento com seu "Fusil Fotográfico"



que se sucedia diante dela. Mas as platéias se comportavam como os nativos ante a ampliação da mosca. A conquista da linguagem, concomitantemente com sua assimilação por parte de quem via, foi sem dúvida um parto de proporções gigantescas.

O homem sempre desejou representar o movimento. Desde o tempo das cavernas. São conhecidos vários casos de pinturas de priscas eras de animais com várias patas, simulando o movimento. A arte pictórica surgiu, além do desejo de criar simbologias mitológicas, do desejo de cristalizar para a eternidade o movimento.

Povos caçadores ilustraram em murais suas presas perseguidas por predadores. Que impulso lhes guiava? Certa vez, o diretor francês Alain Resnais disse que a memória era a história do esquecimento. A frase, de contornos esotéricos, pode muito bem ser compreendida se levarmos em consideração o desejo inerente aos animais racionais de fixar para a eternidade os feitos significativos da



existência. Ora, o exato momento que a presa recebe o golpe fatal é fugaz o suficiente para não ser mais do que uma névoa na memória. O mesmo gesto, repetido *ad infinitum*, só passa para a geração seguinte se for de alguma forma reproduzido.

A fotografia foi um avanço fundamental. Seria durante anos uma aliada da ciência. Físicos a utilizavam para analisar o fenômeno da “persistência retiniana”. Para exemplificá-lo foi criado um brinquedo de cartolina que colocava de um lado o desenho de um pássaro, de outro uma gaiola. Ao fazê-lo girar rapidamente, tinha-

se a impressão que o pássaro estava dentro da gaiola. Foi um passo que deu origem a tão perseguida ilusão do movimento.

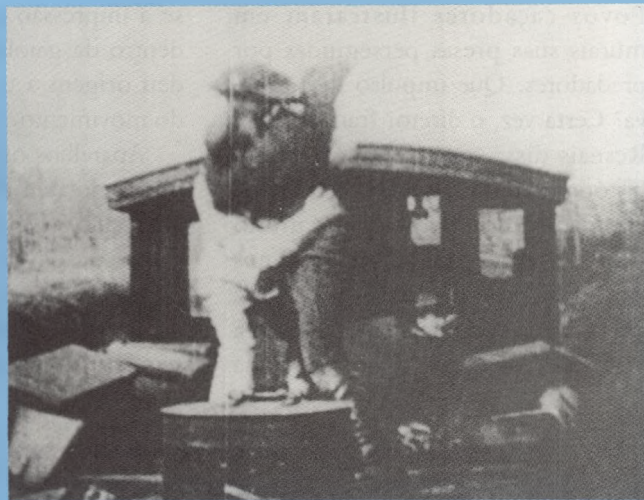
Aparelhos os mais bizarros foram inventados em efeito cascata no final do século XIX. Apesar das pesquisas serem desenvolvidas em diferentes partes do mundo, os resultados muitas vezes chegam a ser idênticos, ou semelhantes na pior das hipóteses. O ponto de partida comum era conseguir a composição do movimento a partir de uma série de instantâneos fotográficos. Albert Londe, assistente num hospital psiquiátrico, realizou fotografias sucessivas de uma equilibrista, com um aparelho de múltiplas objetivas, construído para o estudo do comportamento dos doentes. De posse do que chamou de “fonoscópio, o francês Georges Démeny reproduziu o movimento dos

os surdos-mudos a falarem. Eadweard Muybridge, famoso fotógrafo inglês estabelecido nos Estados Unidos, a pedido de um importante senador, deu início a uma série de fotos sobre a locomoção animal, especialmente cavalos. O sucesso foi tanto que ampliou de 12 para 24, depois 40, aparelhos munidos de obturadores eletromagnético que capturavam instantâneos das mais variados espécimes do reino animal, inclusive o homem, no caso a espécie humana que, evidentemente, inclui a mulher. Toda a preocupação estava voltada para a análise do movimento do corpo.



Dentre as centenas de engenhocas que apareceram, algumas eram extremamente pitorescas. O eletrotaquíscópio, do alemão Ottomar Anschütz, tinha proporções gigantescas e apenas servia para projetar seqüências de fotografias transparentes. Seria um precursor dos projetores de slides. Na França, Etienne-Jules Marey montou um fusil fotográfico que era o que o nome dizia. Doze imagens eram recolhidas numa tira circular que girava quando acionada por um “gatinho”. Marey queria observar o voo dos pássaros. Não se estava muito longe das primeiras máquinas de projetar imagens animadas - o cinematógrafo dos irmãos Lumière, o kinetoscópio, de Thomas Edison, e o bioscópio, dos irmãos Skladanowsky. Contudo, já se podia contar mais de cem anos desde que o cientista jesuíta Athanasius Kircher descreveu a primeira “lanterna mágica” em 1671. Com toda a certeza, esses lendários objetos existiam há muito mais tempo. Vários exemplares podem ser encontrados em museus de todo mundo. Eles sim são os verdadeiros precursores dos projetores de slides. As lanternas mágicas projetavam numa tela, ou parede, uma seqüência de imagens desenhada numa película translúcida.

Para que serve afinal toda essa conversa? Lembramos o argumento inicial que toma o cinema como arte, como uma janela que se abre para o mundo e o revela. De uma certa maneira, este “pode revelador” só pode ser inteiramente compreendido antes que o novo meio expressivo conquiste sua própria linguagem. O que aparentemente é difícil de ser entendido, torna-se fácil no momento em que percebemos que a consumação da sintaxe do cinema sela sua morte. Em outras palavras, o conhe-



Quatro fotogramas de *O Grande Assalto ao Trem*, de Edwin Portek

cimento (a revelação) só pode advir de uma língua abertas a infinitas experimentações. As pinturas das cavernas eram ao mesmo tempo expressões do lúdico e da ciência. A ampliação da mosca, se não teve o feito didático esperado pelos ingleses entre os indianos, provavelmente causou uma impressão mágica.

A *lanterna mágica* representa muito bem essa esfera onde pulsa o lúdico e o real. Ela traz a virtualidade do conhecimento, do conhecimento da arte. Da mesma forma que o teatro desde os tempos mais remotos, transformou-se em atração de feiras e parques de diversão. Com o passar

dos anos, a lanterna mágica conquistou refinamentos inacreditáveis. Complexos jogos de lentes proporcionavam efeitos da mais pura fantasmagoria. Porém, o básico continuava sendo aquilo que o diretor sueco Ingmar Bergman descreveu tão bem em sua auto-biografia muito a propósito intitulada **Lanterna Mágica**. Segundo ele, nada jamais se comprou a emoção que sentiu ao girar a manivela do pequeno aparelho movido a uma lâmpada de querosene e ver a ação simplíssima de uma mulher que “acordava, sentava-se, levantava-se devagar, estendia os braços, dava uma volta de desaparecia pela direita.

Continuando a girar a manivela, ela voltava a aparecer deitada no prado e repetia exatamente os mesmos movimentos. Mexia-se, sim, e naquela parede!”

Bergman conta do mistério do aparelho, do feixe de luz, que exercia sobre ele uma atração compulsiva. Eram reflexos que exerciam seus poderes de ciências ocultas. Antes que se transformasse em banalidade, a *Chegada do Trem* na Estação também vinha envolvida pela aura do extraordinário. O cinema nascia com o dom de ser aquilo que Sócrates chamou de “uma imitação do que aparece assim como aparece”. Tudo

isso, nunca é demais lembrar, antes de conquistar sua própria linguagem e virar cinema propriamente dito, na forma como hoje o conhecemos. Mesmo assim, durante o longo percurso de sua história, o cinema se debateu com um destino paradoxal: por um lado quis reproduzir o mundo visível da forma mais realista possível. Por outro lado, buscou a mais deslavada experimentação. Colocou todos os recursos que encontrou à sua disposição a serviço das mais extravagantes fantasias lúdicas, que de um modo geral, tinham o objetivo de expandir o conhecimento e a sensibilidade. Adeptos dessa segunda maneira de encarar o cinema o viam como um instrumento gerador de arte. Os outros estavam mais interessados em engendrar os fundamentos de uma linguagem narrativa análoga à literatura do século XIX.

Durante a fértil década de 20, essas duas tendências se imbricaram de tal maneira que era difícil discernir quem contribuía mais para elevar o cinema à categoria prestigiosa de arte no sentido

descontínuas no tempo e espaço pudessem ser ligadas sem nenhum prejuízo para a compreensão do enredo. Em **A Técnica da Montagem Cinematográfica**, Karel Reisz e Gavin Millar nos mostram que as coisas começaram a mudar quando Edwin Porter resolveu juntar cenas independentes no seu *A vida de Um Bombeiro Americano*, sem lançar mão dos tradicionais letreiros explicativos. Porter chegou a colocar lado a lado imagens reais de um incêndio com outras ficcionadas num estúdio. No conjunto, elas formavam uma unidade com perfeito desenvolvimento lógico. Os filmes então podiam ser picotados em partes que, juntas, formavam um todo contínuo.

O Grande Assalto ao Trem, filme seguinte de Porter, ficou para a posteridade como o marco fundamental da continuidade cinematográfica.

Num determinado momento, apareceram uns bandidos descendo a encosta de um morro a cavalo. Na cena seguinte aparece um telegrafista amarrado e

cenas: um sujeito que ficava no cinema esclarecendo tudo que se passava na tela. Portanto, mesmo platéias ocidentais tiveram sua época de inocência, de perplexidade, como os indianos diante da ampliação da mosca.

O problema da continuidade ganhou contornos muito mais complexos quando Griffith, o pai da linguagem cinematográfica, descobriu que os elementos básicos que constituíam o filme podiam ser manipulados não apenas em função de seu papel dentro da narrativa. Griffith utilizava closes de personagens e alterava o ritmo das cenas, e também a duração dos planos, de acordo com a intensidade dramática que uma determinada passagem requeria. Mesmo antes de *O Nascimento de Uma Nação*, produzido em 1915, ele já havia percebido que para transmitir qualquer tipo de emoção, ou mesmo manipulá-las, era necessário aproximar a



A Descoberta dos Fundamentos da Linguagem Cinematográfica

mais puro do termo. A descoberta dos fundamentos da montagem, portanto do específico cinematográfico, daquilo que transformaria no futuro o cinema em arte autônoma, vinha de gente que apenas tentava contar uma história fazendo uso de meios exclusivamente cinematográficos. Até então os que se aventuraram a fazer filmes nos primeiros anos deste século apenas se limitavam a ligar a câmara e registrar as pantomimas dos atores. O quadro ficava sempre fixo como no teatro. Não passava pela cabeça de ninguém que a câmara pudesse se movimentar, muito menos que ações

amordaçado no chão. Sua filha entra na sala e o desamarra. Depois há um corte para um salão de danças. Homens e mulheres se divertem numa quadrilha animada. A porta se abre e entra o telegrafista cambaleando. Os pares interrompem a dança. Os homens pegam suas armas e saem apressadamente. As platéias compreenderam perfeitamente os efeitos de continuidade que a descontinuidade provoca. Pelo menos em certa medida. Tudo fazia parte de um desenvolvimento cultural (da cultura cinematográfica) lento. Se assim não fosse haveria necessidade da figura dos famosos “explicadores” das

câmara dos atores, registrando em detalhes suas expressões fisionômicas. O livro de Reisz e Millar nos mostra com clareza a importância do que hoje nos parece absolutamente trivial. Para Griffith, todos os enquadramentos deviam ser utilizados levando-se em consideração sua funcionalidade para o drama.

Griffith fez uma revolução de proporções gigantescas. Ele inventou as bases da narrativa clássica, daquilo que se convencionou chamar de “montagem invisível”. A montagem invisível vai criar uma aparência de objetividade a partir da mais deslavada manipulação. Cenas de ação, que Porter filmava de um único ponto de vista em





O Encouraçado Potemkim, do russo Sergei Eisenstein

planos abertos de conjunto, vão ser, colhidas nos mais diferentes ângulos, picotadas, montadas com frenética intensidade, dando ao espectador uma espetacular ilusão de realidade.

As descobertas de Griffith tinham como objetivo contar uma história com clareza e criar estados emocionais dentro dos cânones conhecidos da literatura clássica. Embora de início tivessem sido registrados casos de atores que reclamassem terem sido “decegados” por diretores que insistiam em mostrar apenas suas cabeças, os enredos corriam como que levados pelo fluxo tranquilo de um rio. As ambigüidades foram suprimidas, a não ser que elas fossem a matéria temática em si mesma. Nos termos de Jean-Claude Carrière, “a ação precedia a intenção”. Pelo menos até o surgimento do russo Eisenstein e do expressionismo alemão. Nos dois casos, os fundamentos narrativos de Griffith foram apropria-

dos em diferentes perspectivas que ampliaram consideravelmente os limites da arte cinematográfica.

Eisenstein tentou suprimir qualquer vestígio de ambigüidade que por ventura ainda pudesse restar. Sua “montagem de atrações”, ainda baseada em Griffith, fazia a **intenção** preceder a **ação**. Os planos eram conceitos em contraposição a outros planos, também conceitos, que geravam, pelo choque, uma síntese. Estava criada a correspondência com a dialética marxista. Eisenstein foi um produto da revolução bolchevique. Seu cinema ideológico estava baseado na tirania das idéias. No fetiche da objetividade revolucionária. Não era muito diferente do ilusionismo construtivista dos produtos de Hollywood - filhos de Griffith - que se nutriam de um aparente neutralidade, de uma aparente vacuidade de idéias. Ambos “manuseavam” as imagens como as palavras e as organizavam “conforme regras sintáticas que se impunha-

vam através de uma evidência constrangedora”, segundo os termos de André Bazin.

O expressionismo não era muito diferente, apesar de produzir ambigüidade, com a aberração dramaturgica e do cenário, e fazendo ainda prevalecer simultaneamente ação e intenção. Mas as regras narrativas eram as mesmas por trás da neblina que envolvia os cenários. A subjetividade do expressionismo, guardadas as devidas proporções, decorria dessa linha objetiva. Em pleno século XX, o cinema não conseguia se livrar de parâmetros que a pintura chamaria de figurativistas. Eisenstein e o expressionismo foram apenas tentativas parciais de romper com a linguagem discursiva, embora ninguém lhes possa negar a extraordinária importância e impacto.

Sem colocar em questão critérios de valor comparativo, houve nos



anos 20 diversas experiências de vanguarda cinematográfica que se desenvolveram longe do aparato industrial. Em muitos casos buscavam aproximação com movimentos estéticos de outros campos expressivos como, por exemplo, a pintura e a literatura. Os cineastas franceses Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein, e, em alguns momentos, René Clair, buscaram colaboração com Blaise Cendrars, Max Jacob, Colette, Aragon, entre tantos outros. A intenção primordial era nobilitar o cinema, dar a ele dignidade artística, porquanto, em importantes áreas da produção intelectual, era nitidamente menosprezado.

Ironicamente, em seus manifestos, a

imagens. “Os artistas começam a rejeitar suas imagens interiores” que, segundo ele, seriam enganosas e desviantes. Apoiavam-se então no conhecimento científico como forma de garantir “a credibilidade, a verossimilhança” e assim produzir conhecimento. Machado cita o exemplo de Dürer que estuda a anatomia humana para poder pintar com maior exatidão seus modelos, e de Leonardo da Vinci que faz o mesmo com o movimento das águas e dos ventos. Era natural que a arte buscasse uma base científica no momento em que se desvincilhava dos condicionamentos medievais. O Renascimento foi outra janela que se abriu para o

quer efeito cinematográfico banalizasse a rudeza do que estava sendo visto. André Bazin defendia fervorosamente essa concepção. Rechaçava a montagem e propugnava um cinema baseado no plano - sequência. Para ele, a montagem era um instrumento de falsificação. Se um diretor queria manusear as imagens “como as palavras, e organizá-las “conforme as regras de uma pseudo-sintaxe” devia então assumir que era um mentiroso.

Bazin pode ter razão ao dizer que as manipulações geram um “sentido”

"É comum Confundir Realismo com Verdade"

“avantgarde” cinematográfica postulava princípios contrários aos das outras vanguardas. Estas estavam interessadas em romper com todas as regras herdadas pela tradição, enquanto o cinema procurava, ao contrário, descobrir, dar forma, a uma estrutura narrativa completamente desvinculada sobretudo do teatro e da literatura. Em relação a esta última, a discrepância era ainda maior. Os escritores desejavam destruir pela raiz a própria noção de arte. A vanguarda francesa, por seu lado, queria estender o domínio daquela noção para o reino cinematográfico. Talvez o maior mérito do também chamado “impressionismo francês” tenha sido fugir dos critérios de objetividade técnica que, do ponto de vista imagético, vinha da escola renascentista.

Arlindo Machado escreveu um artigo onde argumenta que foi no renascimento italiano que os pintores construíram dispositivos técnicos “destinados a dar objetividade e coerência” ao trabalho de produção de

mundo do visível. Os artistas eram Faustos em transição do conhecimento mágico para o científico. Mas o fetiche da ciência vinha envolvido por um horizonte lúdico porque aberto a todas as possibilidades. O culto hedonista das proporções era igualmente uma idealização. Como todas as formulações estéticas, era produto de uma época e dizia as verdades dessa época. É comum confundir realismo com verdade. Quando o artista escolhe um pedaço da realidade para retratar, ele está sendo apenas parcialmente objetivo, mesmo que acredite utilizar critérios da mais absoluta objetividade.

Os diretores do neo-realismo italiano imaginavam que estavam mais próximos da verdade já que seus filmes queriam ser a própria evidência do real. A câmera retratava dramas do pós-guerra numa paisagem de escombros. Havia pudor em *decupar* - picotar em vários planos - as cenas pela simples desconfiança de que qual-

que muitas vezes pode estar além, ou aquém, do real, portanto da verdade. Mas isso não suprime a subjetividade intrínseca do objetivo. Vemos aquilo que queremos ver pelas mais insuspeitadas formas de condicionamento.

Lembramos os exemplos do filme *Kids* e da ampliação da mosca. Não é um contra-senso dizer que a linguagem se dá ao conhecimento quando está morta ou ainda em formação. Ou por outra, a cristalização de uma sintaxe só nos faz ver aquilo que já tínhamos visto. O verdadeiro conhecimento pode muito bem estar fora das regras. Pensamos na revelação de novos sentidos. Em sua dimensão lúdica. Tomado como arte, o cinema produz mais conhecimento quando restitui o mágico e tenta se suprimir enquanto linguagem. Quando volta a ser *Lanterna Mágica*. Quando suas sombras fazem dançar no espírito uma epifania diabólica.

* Sérgio Moriconi é Jornalista



SOM NA CAIXA: O Cinema Cantado

POR FERNANDO MARQUES*

Quando Clovis e Auguste Lumière exibiram os primeiros filmes, então mera curiosidade, na Paris de 1895, o compositor Cole Porter já somava quatro anos de vida. Os irmãos Gershwin ainda repousavam no código genético de seus pais, mas não tardariam a vir ao mundo. Ira, poeta, o mais velho da dupla, nasce em 1896, e George, músico, aparece dezoito meses depois, em 1898. Os norte-americanos Cole Porter,

para aqueles trabalhos – frequentemente tratadas por cineastas, atores e compositores brasileiros à base de pilhéria e de paródia.

Para se ter uma idéia de a que ponto chegamos: uma chantagem partida dos norte-americanos, que mantinham olhos grandes sobre o mercado tupi, denunciada em 1953 num encontro nacional de cineastas pelo diretor José Carlos Burle, ameaçava-nos com boicote ao café, então o principal produto brasileiro de exportação, caso não impuséssemos limites à produção cinematográfica nacional, informa João Luiz

A coincidência pela qual apenas dois anos separam o cinema falado e a Bolsa em pedaços impulsiona a produção: as fitas, cujas matrizes podem ser transformadas em centenas de cópias, resultavam mais econômicas que o teatro que, especialmente com as comédias musicais e as revistas, liderava, até aquele instante, a indústria do entretenimento. Acresce que os norte-americanos já haviam aprendido a amar o cinema, premiando os filmes mudos com boas bilheterias desde as primeiras

George e Ira Gershwin escreveram dezenas das canções que os filmes tornariam familiares e contribuíram para fixar o gênero musical que, a partir dos anos 30, por mais de três décadas, faria a delícia de milhões de espectadores – e a fortuna de alguns artistas e empresários.

O Brasil participa – com certo brilho, consideradas as nossas perenes dificuldades – da produção de filmes musicais. Já em dezembro de 1929, o Cinearte Studio, depois chamado Cinédia, nasce sob o clima de euforia que a abertura da década de 30 estabelece entre nós. A década seguinte, com a Atlântida, que vem à tona em 1941, traz uma série numerosa de obras do gênero, recortadas a nosso feitio, capazes de conduzir público farto às salas locais. As fontes hollywoodianas servem, quase sempre, como inspiração

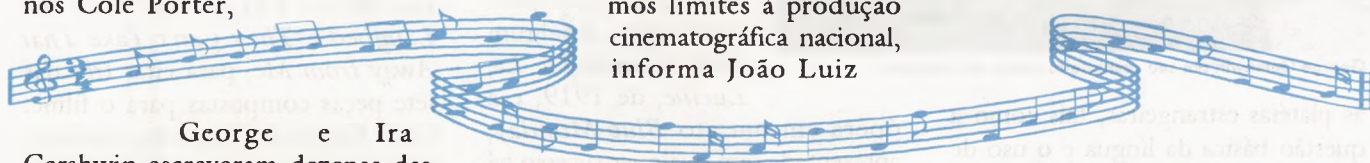
Vieira em *A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)* – o quarto capítulo da História do Cinema Brasileiro organizada por Fernão Ramos e publicada em 1987. Se os filmes musicais caracterizaram-se, acima e abaixo do Equador, pela ingenuidade, o mesmo não se pode afirmar de seus bastidores.

Centenas de cópias – Em 1927, *O Cantor de Jazz*, com Al Jolson, marca o advento do filme sonoro. Em outubro de 1929, a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque arruína milionários e deixa trabalhadores sem emprego. Os dois fatos – o som no cinema e a crise do capital – acabam por conjugar-se, beneficiando, por linhas tortas, a produção cinematográfica nos Estados Unidos e no Brasil.

décadas do século.

O biógrafo de Cole Porter, Charles Schwartz, resume: "Por um ingresso de cinema barato, milhões esqueciam-se por um momento de seus problemas financeiros enquanto se deliciavam com o faz-de-conta projetado nas telas de salas escuras de toda a nação. Com o teatro em crise – e pouco oferecendo ao público –, a indústria do cinema tornou-se a principal fonte de entretenimento nos Estados Unidos da década de 30".

Com a crise econômica instalada em terras de George e Ira Gershwin, adicionada às questões impostas pela nova técnica, os norte-americanos preocuparam-se "em realimentar o poderoso mercado interno, deixando para resolver mais à frente os problemas naturais decorrentes das adaptações do cinema falado junto





George Gershwin em seu costumeiro modo de trabalhar

às platéias estrangeiras, tais como a questão básica da língua e o uso de legendas", escreve João Luiz Vieira.

A euforia, afinal falsa, que tomou conta de realizadores e jornalistas brasileiros à entrada dos anos 30 liga-se a terem imaginado que "o público preferirá um filme sofrível falado em brasileiro, a um muito bom todo falado em inglês", como deixa registrado Pedro Lima nas páginas de *Cinearte*, revista especializada, viva de 1926 a 1942. Subestimou-se a capacidade criativa e comercial dos primos ricos: em algum tempo, os espectadores locais acostumavam-se ao filme falado noutro idioma, acompanhado das legendas, enfim, vitoriosas.

Era do jazz – Se a necessidade de evasão, lisonjeada por ingressos baratos, explica a demanda por cinema entre os norte-americanos, não se deve esquecer que o teatro per-

manecerá exemplar para as comédias musicais que Hollywood passa a fabricar de modo constante a partir de 1933 – mera coincidência ou não, o ano em que a Cinédia produz seu primeiro filme carnavalesco, *A Voz do Carnaval*, semidocumentário dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro em que Carmen Miranda mostra o rosto na tela pela segunda vez. Um breve olhar sobre os anos 20 pode ajudar-nos a entender aquelas ligações entre o teatro e o cinema.

Em fevereiro de 1924, o jovem George Gershwin era um compositor que tinha a seu crédito canções para espetáculos de algum sucesso como *La, La, Lucille*, de 1919, e a

ópera em um ato *Blue Monday*, apresentada sem qualquer sucesso há dois anos, quando foi retirada de *George White's Scandals of 1922* após uma só exibição. O letrista Ira era, àquela altura, dono de alguns êxitos isolados. Nada mau para homens de 25 e 27 anos, respectivamente. Mas os louros e louras da glória viriam a partir daquele fevereiro.

Por encomenda de Paul Whiteman, líder de uma orquestra jazzística, George escreveu *Rhapsody in Blue*, depois da qual ficaria famoso e passaria a receber todas as solicitações que acompanham o estrelato. No final daquele ano, em dezembro, as canções escritas pelos irmãos para *Lady, Be Good!* não só confirmariam o talento de George, como afirmariam as qualidades da dupla. Ira tornava-se, também ele, um artista amplamente conhecido.

As virtudes mostradas na fatura de canções para o teatro seriam justamente aquelas pelas quais os estúdios cinematográficos, enriquecidos em meio à Depressão, estariam dispostos a pagar dezenas de milhares de dólares. A primeira contribuição dos irmãos a Hollywood se dá com as músicas de *Deliciosa*, filme de 1931. George e Ira voltariam à Califórnia para *Vamos Dançar e Cativa e Cativante*, filmes lançados em 1937, depois de algum tempo afastados dos estúdios, fase em que se dedicam, por exemplo, a *Let 'Em Eat Cake*, musical em que se satirizavam aspectos da vida política americana, e a *Porgy and Bess*, a ópera polêmica feita a partir de história ambientada numa comunidade negra hipotética, no Sul do país. Músicos e críticos negros questionaram a autoridade do compositor para escrever sobre o tema.

Algumas das ricas e famosas canções de George e Ira fazem parte do escore de *Vamos Dançar: Let's Call the Whole Thing Off, They All Laughed e They Can't Take That Away from Me*, para citar três das sete peças compostas para o filme. Com *Cativa e Cativante*, aparece, entre outras, a movimentada e melodiosa *Nice Work If You Can Get It*.

O argumento com que se conta uma história de amor, complicada por obstáculos que, até o final do filme, certamente terão sido superados, serve de pretexto para o desfile de canções e comparece quase sempre aos trabalhos do gênero. Devemos ressaltar, no entanto, os modos diferenciados como as músicas se inserem nas fitas.

Às margens do Sena – As marchas e sambas das chanchadas da Atlântida, pelo próprio fato de o Carnaval ser, nesses filmes, referência privilegiada, trazem letras perfeitamente cantáveis por coro que, na tela, corresponde à reunião espontânea do povo nas ruas, em dias de folia. O aspecto cênico tem, com alguma frequência no que diz respeito aos números musicais, caráter



Ethel Merman, cantora favorita de Cole Porter



dos pela personagem. Claro que encontraremos canções sentimentais, interpretadas pelo amante ao ouvido da amada, na Atlântida – como em *Matar ou Correr*, de 1954, com John Herbert dublando Anísio Silva –, e numerosas cenas corais em Hollywood. Arriscamos, no entanto, considerações sobre a atitude com que os roteiristas e diretores, lá e aqui, se aproximaram da música e a utilizaram em seus filmes.

É prudente que, em lugar de apresentar respostas, nos limitemos, por ora, a delimitar perguntas. A questão relativa ao que se pode chamar de cena íntima – de que o momento em que as personagens de Gene Kelly e Leslie Caron passeiam à margem do Sena, à noite, em *An American in Paris* constitui bom modelo – e à cena coral, coletiva, de que são inúmeros os exemplos na filmografia brasileira dos anos 40 e 50, procede na medida em que nos ajude a determinar os processos pelos quais se praticou a comédia musical.

Naturalmente, há problemas diversos aqui. Será interessante tentar equacioná-los em trabalho mais extenso. Podem ser citados, por enquanto, alguns tópicos básicos. Por exemplo, vale buscar compreender de que modo o filme norte-americano, no caso da cena íntima, responde à necessidade de manter laços mínimos com a verossimilhança, dado que, no episódio mencionado acima, envolvendo Kelly e Caron, a certa altura as personagens dançam – e não consta que namorados o façam, na vida comum, por apaixonados que estejam. Não se trata de reclamar verossimilhança, mas de entender os meios por que a cena, distanciando-se do real e do realismo estritos, promove a emoção do espectador.

Insista-se, por outro lado, em que a cena coral, habitada por personagens coletivas – o povo, o folião, o carioca etc. –, comum nas

coletivo: são bailes, cenas de multidão ou, simplesmente, dançarinos que cantam, juntos, textos de sátira de costumes ou política. Por exemplo: "Tomara que chova três dias sem parar, tomara que chova três dias sem parar. A minha grande mágoa é lá em casa não ter água, e eu preciso me lavar..." Uma solista acrescenta logo a seguir: "De promessa eu ando cheia, quando conto a minha vida, ninguém quer acreditar.

Trabalho não me cansa, o que me cansa é pensar que lá em casa não tem água nem pra cozinhar". A cena, ao som de frevo, parodia o explosivo *Cantando na Chuva*, de Gene Kelly.

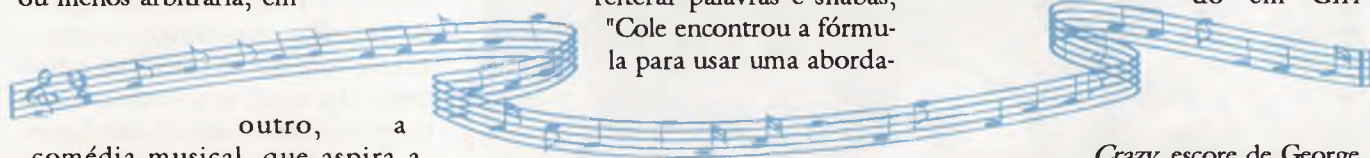
A tônica é outra ao falarmos de George e Ira. Eles compõem para o drama – ainda que o drama, no caso, seja a mais frívola das comédias –, e suas canções têm, com maior frequência, o destino de ilustrar a natureza dos sentimentos vivi-

chanchadas brasileiras, evidentemente, parece também às fitas hollywoodianas, muito amigas de bailes e de climas festivos. O que está em causa, acima de distinções entre práticas mais frequentes no Brasil e nos EUA, são as fórmulas: em um dos extremos, a revista, colcha de retalhos dramática, onde personagens e canções se associam de maneira mais ou menos arbitrária; em

Ocorre que o elenco do espetáculo, que estréia em novembro de 1932 na Broadway, não contava com Sinatra, mas com Fred Astaire – um intérprete de dons vocais limitados. "Foi sem dúvida por causa dessas limitações vocais que tentou facilitar as coisas para Astaire, dando ênfase a palavras repetidas num registro cômodo em *Night and Day*." Ao reiterar palavras e sílabas, "Cole encontrou a fórmula para usar uma aborda-

musical: em vez das largas cenas coletivas e do grafismo de Busby Berkeley, solistas passam a dominar as telas.

De volta à questão das canções feitas sob encomenda, note-se que circunstâncias diversas também ocorrem, como a de o cantor dar à música dimensão maior que a sonhada. Foi o caso de Ethel Merman que, debutando em *Girl*



outro, a comédia musical, que aspira a certa verossimilhança ao mesmo tempo em que enfrenta e, em seus melhores momentos, vence o desafio de conjugar, muitas vezes em uma só sequência, pantomima, diálogos, dança e música.

Homero em Hollywood – George e Ira Gershwin afirmam-se como dupla em fins de 1924, assinando quase todas as canções de *Lady, Be Good!* Cole Porter esperaria um pouco mais: "Com *Paris*, Cole finalmente se firmou na Broadway como compositor", anota Charles Schwartz. O musical estreou por lá em outubro de 1928 e trazia, em seu score, uma das canções perenes de Porter, a bem-humorada *Let's Do It, Let's Fall in Love*.

Uma das vitórias importantes de Cole Porter foi a de tornar populares letras e melodias nem sempre fáceis. Não que o compositor, com todo o seu engenho, pecasse por cerebralismo; estamos na Broadway. O fato, no entanto, é que, premido por padrões ditados pela bilheteria, o músico-poeta soube ser sedutor, educando de alguma forma o público, em vez de se deixar escravizar por ele. Diga-se o mesmo dos irmãos Gershwin.

Essa habilidade em compor para o público, sem diminuí-lo, era também talento para escrever conforme os intérpretes de que dispunha. O musical *Gay Divorce*, por exemplo, contém *Night and Day*, depois famosa na voz de Frank Sinatra.

gem semelhante na melodia", analisa Schwartz.

Naturalmente, mais justo seria lembrar Astaire por seu dom de dançarino e sapateador, talento que, ao lado de Ginger Rogers, ele empresta à versão cinematográfica de *Gay Divorce*, chamada *The Gay Divorcee* (a palavra não tinha conotação sexual na época). O filme data de 1934 e reorienta as tendências do

Crazy, score de George e Ira, na Broadway de 1930, conseguiu abalar não só a sala, mas "o teatro musical ao interpretar com sua voz metálica *I Got Rhythm*". Ethel, reza a lenda, "empolgava a platéia todas as noites com essa canção, segurando uma nota aguda interminavelmente, enquanto a orquestra tentava desesperadamente acompanhá-la". É possível que George e Ira, mesmo caprichosos, não tenham tido noção de que *I Got Rhythm*, na voz de Merman, alcança-

Os cantores do rádio

Carmen Miranda participa de *Alô, Alô, Brasil*, filme dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, que o co-produz com a Cinédia no Rio de Janeiro de 1935. O filme consolida os elos entre rádio e cinema, apresentando uma série de números musicais a cargo de estrelas radiofônicas: Mário Reis canta *Rasguei a Minha Fantasia*, de Lamartine Babo; Aurora Miranda, a marcha *Cidade Maravilhosa*, de André Filho; Carmen encarrega-se de outra ode à cidade, *Primavera no Rio*, composta por João de Barro, também roteirista da fita, ao lado de Alberto Ribeiro.

O ano seguinte se inicia com a estréia de *Alô, Alô, Carnaval* – a

saudação é típica das transmissões radiofônicas –, nova produção Downey-Cinédia, dirigida por Adhemar Gonzaga. Sucesso, como na experiência anterior. Piadas e canções alternam-se na tela, superpostas a uma história que, como não será incomum nos trabalhos do tipo, se apóia numa oposição entre arte erudita, representada pela cantora que, prestes a chegar da França, acaba por não aparecer, e arte popular, encarnada na dupla de autores dedicados a convencer o empresário da diva, mais interessado em canto lírico, a financiar a produção de uma revista. A dupla de autores ganha a parada, o que faz a felicidade de um espectador alcoolizado – personagem de Oscarito, em sua segunda aparição no cinema.

Gente de rádio e de teatro dá movimento ao filme. Para ficar em poucos

ria, na sua simplicidade, o *status* de emblema. A capacidade de o compositor adaptar-se ao intérprete e a possibilidade de este vir a surpreender o autor, com meneios para além do previsto, ligam-se tanto a espetáculos de teatro como de cinema.

As idiossincrasias do intérprete eventualmente determinavam, assim, a confecção de um tema – bem como podiam levá-lo a regiões impensadas. O que nos lembra a verdade elementar de que não contarmos, no Brasil, hoje, com grande número de atores formalmente capazes de cantar não nos proíbe de tentar recompor a tradição dos musicais, nos palcos e nas telas.

Apenas o povo – Mais perto de nós, três filmes podem ser citados como exemplos de bons resultados no mundo invariavelmente festivo e, para os mais céticos, pura e simplesmente frívolo dos musicais. *An American in Paris* (no Brasil, *Sinfonia de Paris*), dirigido por Vincente Minelli, com Gene Kelly, Leslie Caron e o engraçado Oscar

Levant, data de 1951 e utiliza canções de Ira e George Gershwin. *Alta Sociedade*, de 1956, dirigido por Charles Walters, com Bing Crosby, Grace Kelly e Frank Sinatra, tem escore de Cole Porter. E *Carnaval Atlântida*, de 1952, filme que João Luiz Vieira considera modelar em seu gênero, guiado por José Carlos Burle, conta com Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Cyll Farney.

O parágrafo acima, com seu ar de ficha técnica, fala por si, dispensando adendos. O enredo ingênuo, as liberdades tomadas com a verossimilhança (que não excluem as providências eventuais no sentido de respeitá-la), o humor, a musicalidade esfuziante são traços comuns aos três filmes. É curioso notar, no entanto, o descaso dos estudiosos para com essas fitas. Folheia-se a edição de uma revista acadêmica paulista, dedicada ao cinema brasileiro. Procura-se algo sobre a *Atlântida*: nada. Não se lê naquela edição da revista – no mais, boa – uma única e solitária resenha sobre a



companhia que, sob a liderança do pão-duro Luiz Severiano Ribeiro Jr., (que a controlou a partir de 1947) encantou brasileiros até 1962.

Mas nem todos os patrícios renderam-se. Os intelectuais esnobaram e, ao que parece, continuam a ignorar aquelas fitas, a que chamaram chanchadas desdenhosamente. Como um jornalista registraria, "ninguém gostava das chanchadas da *Atlântida*. A não ser o público".

Trabalho mais amplo sobre o cinema musical deveria deter-se na figura de Carmen Miranda, espécie de elo entre Brasil e Estados Unidos, importante no desenvolvimento do gênero nos anos 40, malgrado a política de boa vizinhança de que Miranda se tornou instrumento, a princípio voluntariamente – Carmen embarcou para Nova Iorque, em 1939, com o senso de representante de seu povo –, depois a contragosto, quando ficou evidente que os chefes de estúdio dificilmente permitiriam que abandonasse os balangandãs.

Outro ponto a destacar seria o reflexo das comédias, com os artistas e técnicos nelas treinados, sobre o cinema que se viria a fazer no Brasil das décadas seguintes. Influências diversas, além das exercidas pelos filmes americanos, direcionavam a produção local. O neo-realismo italiano também alcança as praias do Rio. Note-se, por exemplo, que Alex Viany, diretor de *Agulha no Palheiro*, de 1953, teve como assistente Nelson Pereira dos Santos, "que dois anos depois inauguraria, de fato, um cinema muito mais preocupado como instrumento de expressão e denúncia social do que os musicais e as comédias ligeiras", constata Vieira. Entre os primeiros trabalhos de Nelson, lembre-se *Rio, Zona Norte*, em que Grande Otelo e a música popular, recém-saídos das chanchadas, defendem papéis de relevo. Um outro filme começava.

exemplos, o escore apresenta *Pierrô Apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, com Joel e Gaúcho, e *Cantores do Rádio*, uma homenagem ao jovem veículo, composta por João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamartine Babo, com as irmãs Miranda. Carmen, nessa fita, define a sua postura, "quase obrigando a câmera a seguir seus movimentos, ao contrário dos esperados números musicais estáticos", registra João Luiz Vieira.

O ano de 1936 assiste ainda ao nascimento da Rádio Nacional, que por mais de duas décadas exercerá poder de comunicação semelhante ao que hoje a TV Globo possui. Entre seus maestros e arranjadores, encontram-se homens dedicados também a trilhas para cinema, como Lyrio Panicalli, o músico de *Carnaval Atlântida*.

Na Rádio Nacional, vivia-se o

que Ruy Castro, em seu livro sobre a bossa nova, chamou sem seriedade de excessiva de "a maior democracia rítmica do mundo". "Foxes, mam-bos, rumbas, tangos, valsas e boleros" eram divulgados pela Nacional, que assinava a carteira de duzentos e tantos músicos, cantores incluídos, num Brasil em que, não custa lembrar, não havia televisão ou, quando havia, começava.

O cancionero de outras terras teve em Haroldo Barbosa, letrista e funcionário da rádio, um tradutor contumaz: foram "mais de seiscentas versões" feitas por ele entre 1937 e 1948. Se a estimativa estiver correta, corresponderá a mais de uma versão por semana, com repouso aos domingos. Em meio aos compositores que passaram a parceiros de Barbosa, estão Berlin, Rodgers, Kern – além de Porter e Gershwin.

Como era gostoso o meu inglês

O interesse por Gershwin nasce do desejo de entender como se elaboram as comédias musicais. Há cerca de seis anos, deparei com *An American in Paris*, o filme em que Gene Kelly dança e canta peças de George e Ira, ao lado de Leslie Caron e, em algumas cenas, ao som do piano de Oscar Levant. Palmas para o momento à beira do Sena – a paisagem, como no teatro, encontra-se reproduzida cenograficamente –, à noite, quando Kelly interpreta, diante de Caron, a bela *Love is Here to Stay*.

Comecei a verter canções da dupla quase por brincadeira. Em 1993, publiquei as primeiras tentativas em jornal, anexas a matéria sobre Ira. Em 1994, a empresa ganhou ares mais sérios e resultou em show que, com Luanda Cozetti, José Cabrera e Umberto Freitas, pude apresentar no Espaço G51, em dezembro. O recital chamou-se *Meus Irmãos: Gershwin*.

Desnecessário insistir na tecla de que verter canções não é sinônimo de traduzi-las literalmente. Se a tradução fosse literal, não seria literária, nem musical. Sou fiel, no entanto, como não poderia deixar de ser e guardadas as exceções, aos esquemas de metro e rima originais.

Dito isto, aponto algumas obviedades que tenho descoberto, no decorrer do trabalho de trazer doze músicas da dupla norte-americana para o português. Como o óbvio é quase sempre fugidio e nada óbvio, passo a enumerar as descobertas. Refiro-me a nosso idioma.

Simples: o inglês é rico em monossílabos e dissílabos, dizem. Até Augusto de Campos o endossa, ao afirmar, no livro de Carlos Rennó, **Cole Porter – Canções**,

Versões, "a maior plasticidade posicional" e o "minimalismo vocabular do idioma inglês em comparação com outras línguas, como o português". Augusto não teria por que não fazê-lo, está certo.

Ou meio certo. Se pensarmos em certas características de nossa língua, iremos relativizar as noções mais comuns a seu respeito. Exemplo: a segunda pessoa do singular. Recorre ao **tu**, ao admirabilíssimo **tu**, e terás: **tu és, tu vês, tu vais, tu lês, dás, vens, tens**. Essas formas mimetizam as formas inglesas correspondentes: **you are, you see, you go, you read, give, come, have**.

Mais. Em português, a marca de quem age está no verbo. Posso dizer "eu canto", mas me faço entender se disser apenas "canto". Norma geral: pode-se omitir o pronome. Em inglês, a marca do agente está no pronome – salvo na terceira pessoa, **he, she, it**, que de qualquer modo não o dispensa –, e, por isso, não é permitido eliminá-lo.

Esses fatos, *arqui-sabidos*, embora pouco lembrados – a segunda pessoa monossílábica e a possibilidade de se omitir o pronome –, relativizam a noção de que, em português, só existam paralelepípedos. Palavra, aliás, posta em música na canção de Francis Hime e Chico Buarque: "Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite vai se arrepiar..."

Concisão – Aquelas virtualidades da língua não modificam o fato básico de que o inglês, comparado ao português, efetivamente conte com maior "minimalismo vocabular". Ocorre que, diria Barthes, todo idio-

ma obriga seu falante a dizer o que pretenda dizer de maneiras determinadas, até certo ponto pré-determinadas. Toda língua tem limites, naturalmente.

O inglês tem os seus, o português também. Refiro-me ainda ao monossilabismo e explico. Onde o poeta norte-americano diz, por exemplo, "nice work if you can get it", compondo verso de seis sílabas (conta-se até **get**, a última tônica), o poeta brasileiro dirá: "Sorte quando se consegue".

Onde o americano utilizou, teve de utilizar sete palavras para preencher espaço métrico de seis sílabas, o brasileiro, vejam vocês, teve ou pôde utilizar quatro palavras apenas (acrescentando, digase, uma sílaba às seis originais). Verdade ou imaginação?

Noutra música, Ira Gershwin faz com que a sua personagem cante: "There's where we belong". Traduzo livremente por "lá tu

vais viver". Depois, o verso com aquele irá rimar é: "There you can't go wrong". Aqui, novamente, o maior número de sílabas das palavras portuguesas e o conseqüente menor número de palavras: "Vais acontecer". Fenômeno que o bom Rennó reconhece, embora sem o nomear, e que se pode batizar como **concisão semântica** ou, como prefere o professor Danilo Lôbo – tradutor de operetas de Gilbert e Sullivan –, com quem conversei, **concisão vocabular**, por oposição à parcimônia métrica.

Outro dado. A ambigüidade que, em português, faz coincidirem as formas verbais relativas à segunda pes-





soa, você, e à terceira, **ele, ela**, eventualmente cria confusão: não se sabe a quem o locutor se dirige ou se refere. Certo: **você** tem origem na velha Vossa Mercê, conforme aprendemos; trata-se de uma segunda pessoa marota, oblíqua. Mas segunda, de todo modo. O inglês não conhece equívocos desse tipo.

É fato. Mas a ambigüidade pode dar lucro. Ira, falando à mulher amada, diz: "The way you wear your hat..." Podemos verter: "Coberta com chapéu..." Coberta, você ou ela. A hesitação acaba por enriquecer nosso discurso: apresentamos uma cena ou contamos uma

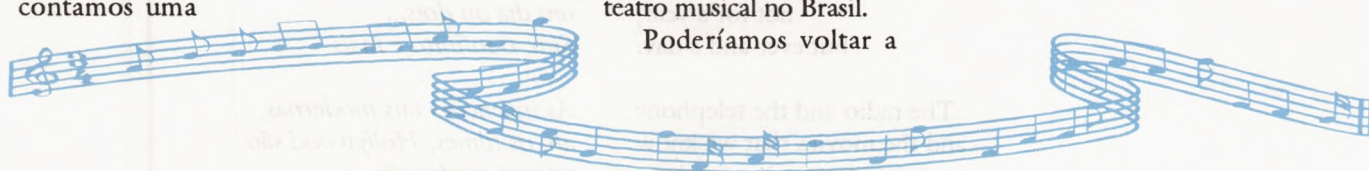
história, segunda pessoa ou terceira? O inglês não conhece equívocos desse tipo.

Prestar atenção a esses dados afinal deriva e colabora com a confecção das versões e, em última instância, ajuda-nos a conhecer ou a **reconhecer** a própria língua.

O interesse por Gershwin, acrescento, liga-se à beleza de suas canções, que nos podem ensinar algo sobre rigor e leveza – Ira lembra Manuel Bandeira –, sobre a fina relação que estabelecem entre melodia e texto. Liga-se também à tradição interrompida, irregular, errática do teatro musical no Brasil.

Poderíamos voltar a

Arthur Azevedo e a outros bambas das revistas, das burletas; deveríamos estudar como trataram as questões relativas a texto, humor e música. Claro que reinventar ou simplesmente revisitar a tradição do teatro cantado não é tarefa para duas nem dez pessoas. É obra que toda a cultura programe para si mesma, caso tenha o desejo de cantar e de rir. Os gregos já o sabiam. Os filmes da Cinédia e da Atlântida, nem se fala.



They Can't Take That Away From Me
(George e Ira Gershwin. Do filme *Shall We Dance*, 1937)

Our romance won't end on a sorrowful note,
though by tomorrow you're gone;
the song is ended, but as the songwriter wrote,
"the melody lingers on".
They may take you from me,
I'll miss your fond caress,
but though they take you from me,
I'll still possess:

The way you wear your hat,
the way you sip your tea,
the mem'ry of all that –
no, no! They can't take that away from me!

The way your smile just beams,
the way you sing off key,
the way you haunt my dreams –
no, no! They can't take that away from me!

We may never, never meet again
on the bumpy road to love,
still I'll always, always keep
the mem'ry of...

The way you hold your knife,
the way we danced till three,
the way you've changed my life –
no, no! They can't take that away from me!
No! They can't take that away from me!

Não Pode Terminar Assim

*Nosso amor não vai acabar sob a dor,
mesmo que apague depressa;
o show se foi mas, diz o compositor,
a música não cessa.
Se a levarem de mim,
eu guardarei seus mimos,
mesmo que a levem de mim,
ainda rimo:*

*Coberta com chapéu,
seu charme, seu cetim
e cada gesto seu –
não, não! Não pode terminar assim*

*O riso vem do céu
e a voz lhe sai ruim,
me assombra o seu papel –
não, não! Não pode terminar assim*

*Nós iremos nos perder, talvez,
no caminho escuro, amor;
mas a imagem-luz, pra sempre
sei de cor*

*Dedilha seu talher
e anuncia o fim,
o amor de uma mulher...
não, não! Não pode terminar assim,
não! Não pode terminar assim*

Love is Here to Stay

(George e Ira Gershwin. Dos filmes The Goldwyn Follies, 1937, e An American in Paris, 1951)

The more I read the papers,
the less I comprehend
the world and all its capers
and how it all will end.
Nothing seems to be lasting,
but that isn't our affair;
we've got something permanent –
I mean, in the way we care.

It's very clear,
our love is here to stay;
not for a year,
but ever and a day.

The radio and the telephone
and the movies that we know
may just be passing fancies –
and in time may go.

But oh, my dear,
our love is here to stay.
Together we're
going a long, long way.

In time the Rockies may crumble,
Gibraltar may tumble
(they're only made of clay),
but – our love is here to stay.

Nosso Amor Eterno

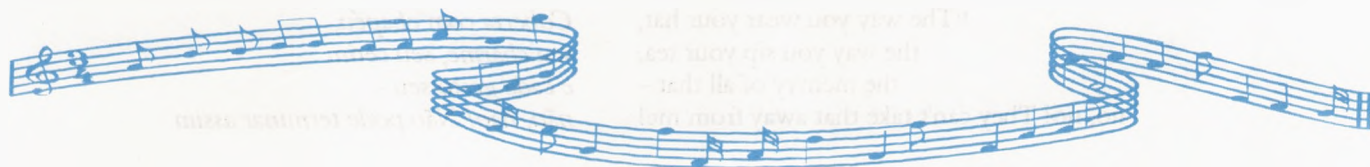
*Por mais que eu leia os livros,
eu muito pouco entendo
o mundo, seus conflitos
e o fim de tais enredos.
Nada há de durável,
nem é história nossa;
temos algo pra sempre –
do modo que nos importa.*

*É fácil ver,
o nosso amor, jamais
um dia ou dois...
Sim, o infinito e mais*

*As invenções tais modernas,
ah, os filmes, Hollywood são
apenas modas vãs,
com o tempo vão*

*Mas, meu amor,
o nosso amor verá
manhã melhor
e ele brilhará*

*As pedras podem quebrar-se,
as rochas, rachar-se,
o sol perder a luz, mas
nosso amor, jamais.*



BIBLIOGRAFIA

BENTLEY, Eric. "Broadway e o Teatro Alternativo". In: *O Dramaturgo como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GERSHWIN, Ira.

Gershwin Lyrics. 1a. edição de 1959. Londres: Omnibus Press, 1988.

RAMOS, Fernão, organizador. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter – Canções, Versões*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

SCHWARTZ, Charles. *Cole Porter: uma biografia*.

Tradução de João Máximo, Giovani Mafrá e Silva, Hugo Gomez. 2a. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

SCHWARTZ, Charles. *Gershwin: uma biografia*. Tradução de João Máximo e Giovani Mafrá e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

WOLLEN, Peter. *Cantando na Chuva*.

Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DISCOGRAFIA

Ella Fitzgerald sings the Cole Porter Songbook. 32 canções. Gravação original de 1956, produzida por Norman Granz. Arranjos de Buddy Bregman. Relançamento recente em CD, pela Polygram.

*Um Navio a Navegar
pra Nova Iorque*

*Um navio a navegar pra Nova Iorque,
vem comigo,
lá tu vais viver, nega
Tu e eu nas altas rodas, Nova Iorque,
vem comigo,
vais acontecer, nega*

*Eu compro a cidade inteira,
dentro dela tu vais reinar,
já te vejo passeando
com teu malandro
por onde e quando
tu não tens par.
As roupas, cetins e sedas
à maneira dos maioraís,
as mazelas esquecendo,
a gende sendo,
aparecendo
nos grandes jornais*

*Um navio a navegar pra Nova Iorque,
vem comigo,
vais acontecer, nega,
vais acontecer!*



de 1990 pela BMG Ariola.
Carmen Miranda. Série
Acervo Especial. BMG
Ariola/RCA Victor. 1993.

Carnaval Atlântida.
Direção de José Carlos
Burle. Com Oscarito,
Grande Otelo, Eliana, Cyll
Farney, José Lewgoy, Colé.
Original de 1953. Globo
Vídeo.

Coletânea e depoimentos.
Realização de Carlos Manga.
Globo Vídeo.

Sinfonia de Paris. Direção de Vincente Minelli. Música de George Gershwin. Letras de Ira Gershwin. Com Gene Kelly, Leslie Caron, Georges Guetary, Nina Foch. Original de 1951. Vídeo Arte do Brasil.

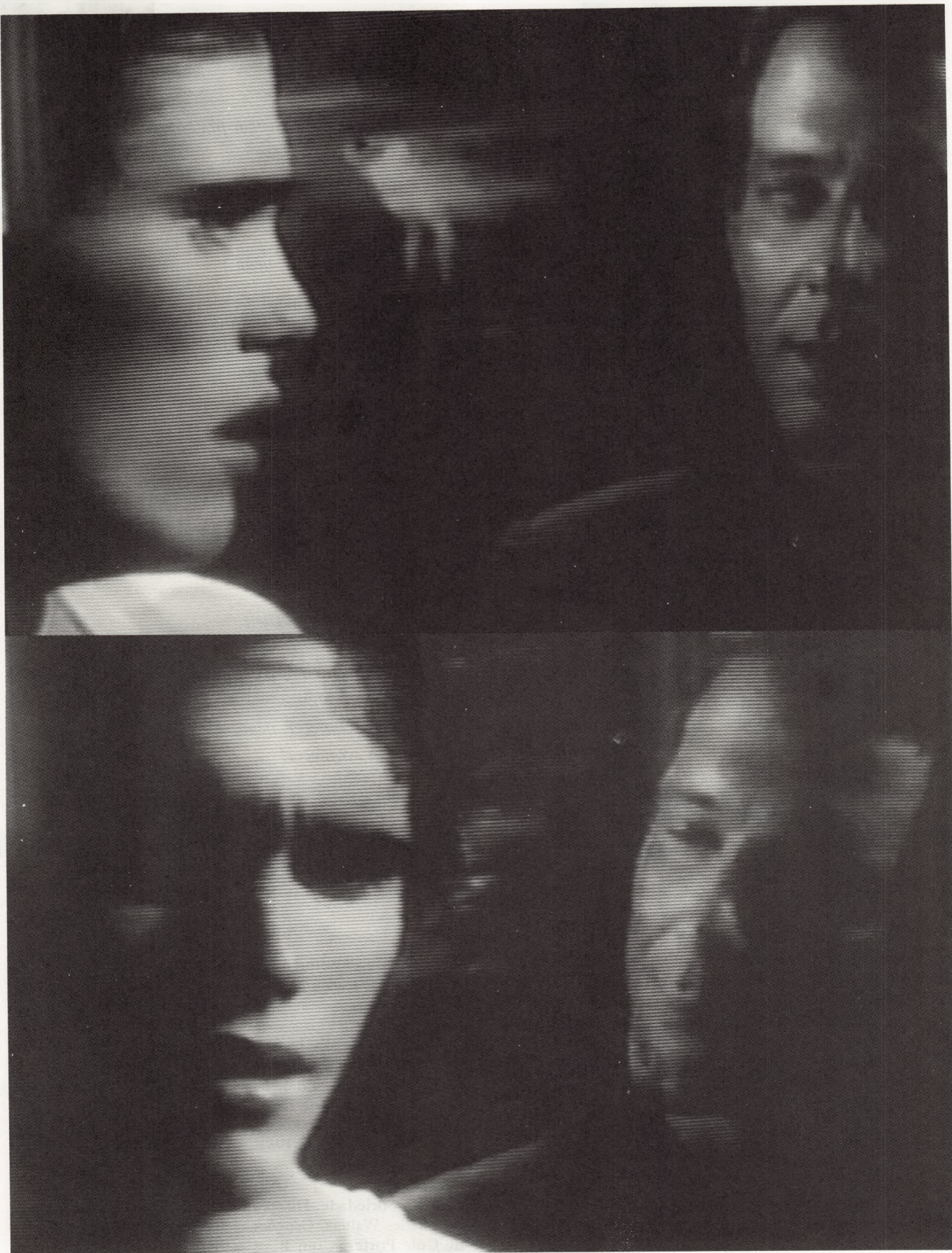
Alta Sociedade. Direção de Charles Walters. Canções de Cole Porter. Com Bing

Crosby, Grace Kelly, Frank Sinatra, Louis Armstrong. Original de 1956. Vídeo Arte do Brasil.

That's Dancing!
Coletânea e depoimentos.
Roteiro e direção de Jack
Haley, Jr. Música original de
Henry Mancini. Produção exe-
cutiva de Gene Kelly. Vídeo
Arte do Brasil.

*Fernando Marques é Jornalista, Poeta e Músico.





TRADIÇÃO E RAZÃO:



modernidade e mito em

RUMBLE FISH

MARCUS MOTA

Não é novidade ou redundância mas urgência estreitar os vínculos entre arte cinematográfica e dramaturgia. Tal aproximação ultrapassa as meras referências temáticas que se confinam em elencar similitudes sem o questionamento a respeito da natureza mais fundamental desta proximidade. Ora, como processos de construção da realidade, pertencem a contextos culturais distanciados no tempo (antigüidade e modernidade).

apreensão e interpretação dos eventos. Mais que ilusionismos estéticos reprodutores de ordens históricas localizadas, ambos são atualizações do dramático - experiência humana de compreensão dos acontecimentos.

Estranho que se pense assim, que se medite mediando passado e presente sem as sempre válidas comparações. A arte cênica e a atividade fílmica possuem narração, apresentação de pessoas atuando, representações englobantes que envolvem jogos inter-

gem em contextos de excessos de utilização da visualidade como meios de resolução dos conflitos cognitivos, afetivos e volitivos. No momento grego, a antropomorfização dos deuses, intensificada pela reforma homérica e denunciada por Xenófanes, atribuída aos deuses, aos terríveis-desconhecidos-ausentes, formas humanas tão evidentes, imputando-lhes desejos, crimes e vícios, que acarretava a indistinção entre divinos e mortais.

O apagamento da dife-

Somente Reverenciamos Aquilo que Acreditamos

Assim sendo, poderia-se afirmar que a maneira mais adequada para configurá-los num mesmo plano seria neutralizar a diferença epocal e fazer falar um pelo outro.

Contudo, a reflexão pautada pelos ditames da adequação só se sustenta na provisória instância predicativa que apresenta o que discute por meio de estratégias de ententimento normalizadoras. Ou seja, discute-se com o objetivo de tornar indiscutida a estrutura e o significado do fenômeno visado. Teatro e cinema comparecem como momentos-luminares da tradição ocidental quanto à

semióticos (cor, som, movimento, gesto, palavra), estabelecem participações entre o que se mostra e quem vê. Pertecem, resumidamente, às contingências da visualidade. E se encontram intercruzando a dinâmica das recepções: observa-se a passagem dos grandes públicos para as pequenas plátéias no transcurso temporal do teatro e o inverso no cinema, como se uma arte desse a senha para a outra.

Continuando as similitudes, passaríamos das informações pulverizadores para significados mais integradores. Ambos modos de representação da realidade sur-

rença é contemporâneo do arrefecimento do sagrado, instaurando uma crise religiosa sem precedentes que é a crise das relações com a verdade, motivos depois utilizados no debate entre ficção e realidade.

O teatro surge neste drama da cultura. Cultura é unidade de culto; reverenciamos aquilo que acreditamos. Quando esta crença situa-se no limite de sua possibilidade, necessita a reelaboração interpretativa desse limite.

E eis o teatro. Encena-se, dentro das festividades dionisíacas, o herói homérico corrigindo, pela curva do destino, o ímpeto de sua desvitalização. Vive o perso-



Encontro e desencontros dos protagonistas de Ruble Fish

nagem a arquivagem de seu deus. O herói é imolado no sacrifício aos ausentes.

Temos, então, uma dupla disposição dos eventos. Na sua estrutura aparente, desfila o período heróico grego; em sua estrutura profunda, acena-se para a dimensão mítica que sublinaramente emulda o que se encena.

Desse modo, o que se apresenta é mais do que uma mera presença mimética que se reduz à atualidade do visto. Registra-se uma totalização que supera o isolacionismo das partes dramatizadas.

Duplo de um ser desdobrado, encontramos na configuração mesma do espetáculo dramático, essa pluralidade de níveis recuperada por meio da ilusão cênica. Nesta, público e palco passam a existir conjuntamente em um jogo de distâncias e proximidades dentro do qual cada momento atual do teatro investe-se da construtividade do tempo. Aquém e além das marcas de referência estereotipadas, distende-se o ritmo de representação no encontro e no mútuo envio de

realidades pertencentes a contextos diversos de ação mas reunidas em diversa teleologia que se utiliza do descontínuo como linguagem compatível com o modo através do qual nos aproximamos da situação mais originária dos fatos. Tanto ficcionais como corporizados se encontram os que vêem e os que são vistos. Desdobra-se a peça agora contemporânea de seu processo enformador. Ver e imaginar não são incompatíveis, mas atividades interdependentes que experimentam a problematização dos modos e dos meios da efetividade do afetivo, da doação de um *logos* para o *pathos*.

Tempo, espaço, linguagem, pessoa nutrem-se dessa descontinuidade pluralizante assumida estruturalmente na arte cênica. Não se trata de identificar ambigüidades nas falas dos personagens, de notar como suas ações pertencem a diferentes ordens simbólicas, de verificar a arquitetura multifacetada dos personagens elaborados na contracenação e participantes de nexos interindi-

viduais que proporcionam um estatuto metafórico à seu ser.

Não se trata de perceber esses elementos isoladamente e sim de passar do plano do conteúdo para o plano da expressão e ver que tais técnicas de elaboração do evento cênico são processos que demonstram a singularidade do dramático.

O dramático não se guia pelos ditames da organicidade da obra de arte que o condenariam a assumir total dependência a uma dimensão extra-artística ocupada na mimese de uma unidade. Tal codificação filosófica do fato artístico instrumentaliza o estético a responder à cartilha dos filósofos do único-uno-unificante, expurgando, por meio de esquemas abstratos de equilíbrio e normatividade, o contraditório do seio do mundo.

Ao contrário, a atividade cênica chama para si o contraditório e o conflitivo. Contrariando as generalizações formalistas de Aristóteles, que viam na tragédia certa máquina de efeitos emocionais reforçada pelas casualidades



determinantes do enredo, o que se constata é vertiginoso aprofundamento do contraditório como forma de se atingir a integratividade e diferenciação de níveis da realidade. O dramático é a dupla fenomenologia da compreensão, pois interpreta os acontecimentos concretizando-os no horizonte existencial e imaginativo de sua efetivação.

OS GESTOS DO FILME

Em *Rumble Fish* os suportes cênicos se fazem presentes, condicionando o entendimento do filme. Entrecruzam-se dois planos narrativos básicos. Dois irmãos e suas duas vidas aproximam-se e afastam-se ao mesmo tempo. O irmão mais novo, Rusty James, pro-

tudo ao mesmo tempo agora, ultrapassando as singularidades, configurando-as na obediência de um vitalismo cego. Rusty James não sofre - não há perdas ou ganhos. Feito imortal, entidade olímpica, cultiva o ilimitado, em uma razão cativa de sua egolatria. Seu saber é o da esperteza, *logos* de Ulysses, que se compraz na manutenção de uma transcendência vazia que se perpetua para além das diferenças.

Este herói de uma presença atual, pontual, sem memória confronta-se com a serenidade do irmão mais velho, antigo líder de gangues que viu todo esse gerenciamento de conflitos não render mais sentido. O garoto da motocicleta vai embora para Califórnia e volta, dinâmica de entradas e saídas cênicas que proliferam a abrangência

unívoco. Dia e noite se sucedem na ciclomotia da névoa que habita todos os espaços e todos instantes, desvanecendo e dessubstancializando os contornos e as formas do mundo. Viver aqui é sobreviver em meio ao que já se orienta entre carcaças de coisas. É preciso o rigoroso vigor aplaiador das diferenças para permanecer na grande cidade. Os nexos interindividuais, seja no amor seja na lealdade, expressam-se em estratégias comportamentais que asseguram seu enquadramento em um circuito padrão de referências. Indivíduo e grupo, mesmo e outro, todo e parte se associam em unidade orgânica que se apresenta como representação globalizadora do

Na Grande Cidade, o Plural Realça o Unívoco

cura

concretizar o ideal comportamento de seu irmão mais velho, cognominado de o garoto da motocicleta. O que temos é a representação do heroísmo nos tempos modernos.

Rusty James herda o gerenciamento do conflito que o herói possibilita. Contudo, Rusty James expulsa a ambivalência onde quer que ela possa estar, nivelando os acontecimentos ao saturá-los com o modelo único de resposta que é o reflexo reiterado de seu individualismo. Em todos instantes de seu percurso actancial, no desafio de gangues, na família, na escola e no amor, permanece ele incólume, imune aos contextos diferenciados, agindo do mesmo modo e reagindo da mesma maneira - impondo o saciar de sua presença.

Rusty James encarna o pleno,

de sua figura. Negando o heroísmo apolíneo do eterno retorno do mesmo, mímese extemporânea da supressão dos limites, ele intervém nos diversos momentos da gesta de Rusty James, insuflando-a de reflexão e percepção sobre o obtuso de sua perspectiva.

Com ele pensar e sentir não se encontram separados. O garoto da motocicleta pergunta e difunde saber. Os contextos são assimilados dentro do horizonte compreensivo que os emulda. As especificidades dos momentos se integram na lógica subjacente que os constrói. Para além das categorias de exibição e atemporalidade, a vida não é barganha com o imenso e tedioso movimento de unificação das situações existenciais.

Na grande cidade na qual os irmãos vivem, o plural realça o

parcial, circunscrição do diverso ao monológico.

Rusty James é o habitante e herói dessa cidade. Seu irmão, o que negou tal envoltório rumando para a utopia que ela aponta (Califórnia, a imagem do prazer sem limites, a imensa prostituta maquiada e doente), volta. Ir e vir, estar e não estar, pertencer e não pertencer objetivam a complexa ritmia de dispersão cujo emblema é de integrar e diversificar.

Ambos contracenam um conflito de saberes que ultrapassa a diferença de opiniões.

Em determinado momento da narrativa, discutem sobre uma mulher denominada Cassandra, homóloga da personagem da peça Agamenón, de Ésquilo. Rusty James, o que só conhece o que se reconhece imerso em sua lógica unificante, desconhece a tradição. Interroga-se, realçando sua ins-

tância descontextualizadora: “o que os gregos tem com isso?”

Cassandra era a profetisa que previu a própria morte e que, em sua agonia, recuperava a morte do rei Agamenón. Longe da exposição contemporânea da morte, preocupada no quantitativo e no informativo da mortandade e do mortífero, mostra-se e demonstra-se a finitude como possível expressivo, como palco outro que dramatiza a estrutura da sensibilidade relacionada a uma estrutura da imaginação para que se registre o acontecimento do limite como limiar compreensivo. A morte não é região última e intransponível que só se doaria feitos irracionalizáveis, depósito sedimentado de emoções. Ao invés de resíduo transcendental do nada, a morte comparece em sua plasticidade originária como desafio aos meios de construção de significados. Por isso, nutre de agonias, esperas, dúvidas, incertezas, desconhecimentos - momentos cênicos que, em sua entreabertura mediadora de contrários, possibilitam em si mesmos as formas e os conteúdos de sua ratificação.

CONFLUÊNCIAS

O que os gregos tem com isso? Passados dois mil e quinhentos anos entre a pergunta de Rusty James, modelar herói da subjetividade moderna, e a figura de Cassandra, acontecer da morte na tragédia grega, recupera-se uma pergunta que repõe um não saber transhistórico. Sempre, diante daquilo que ultrapassa o horizonte comum da experiência humana, diante de signos que retomam uma ausência que nada mais é que desvinculação com os pressupostos cristalizados e com o imediato, sempre hesita-se ante a ambivalência do desconhecido: ou interdita-se o ignaro pelo conhecido, ou assume-se as frinjas e as brechas de indetermina-

ção dos fenômenos como tempos próprios da compreensão e rumase para dinamizar o cógito em sua saciedade de sombras, no fascinante jogo espectral multiforme do claro-escuro da consciência.

O que os gregos tem com isso? Há dois mil e quinhentos anos surgiu o teatro ocidental, arte-conhecimento que propõe o descontínuo, o contraditório como modo de concretização dessa consciência. Naquele tempo também surgiu a pergunta “o que Dioniso tem com isso?”, da incompreensão do fundo mítico agente e subagente na arte dramática. Veja-se a transhistoricidade da questão pois aqui se assenta a modernidade, a modernidade de todas as épocas. Em determinado momento há uma crise de ordens na cultura. Já não se percebe mais o fundamento originário de tudo o que é ou existe. Agora há somente a urgência de se interrogar pelo nexos das coisas, pelos vínculos que situam os encontros entre as diferenças.

Tradição x razão- eis a problemática que encampa tal interrogar. Dentro de um espaço-tempo, ascendemos à pluralidade de níveis estruturantes dos acontecimentos, sendo que estes são percebidos como não pertencentes ao mesmo fenômeno. São tão divergentes as ordens de sentidos que não mais convergem para o intervalo nodal que as consagra.

Consequentemente, engendra-se uma tradição, um pretérito como imagem de algo que perdeu seu vigor e seu valor, e uma modernidade que hospeda o que pode ser racionalizável e pertence à urgência fulcral do necessário e do característico. Relega-se ao museu de formas passadas tudo o que reforça a atualidade coesa e coerente do que faz sentido em sua clareza e harmonia estabelecidas.

A temporalidade aqui é constituída e cifrada em atitudes de

exclusão e interdição que paten-teiam um processo de referenciação ocupado em manter constantes de sentido. Algo não possui mais significação pois não obedece mais ao esquema canônico de representação. Repercute-se certa Razão, certa estratégia interpretativa que uniformiza as percepções agora como reprodutoras do modelo-base e não como aproximações ao diferencial da diferença dos eventos. Pensar aqui é conduzir a compreensão para entronizar o já sabido, o já sentido, o já desejado.

Rusty James é o teatro vivo que elimina o dramático. O contraditório não pertence à sua esfera de ação. Quando não sabe de algo, seu não saber é apenas conclusão que esse algo não faz parte e nunca fará do que de antemão conhece. Quando não percebe, seu não perceber é a reposição do mesmo esquema cognitivo que expulsa tudo e todos que escapam desse esquema. Por isso pergunta, desdenhando da própria pergunta. Por isso “o que os gregos tem com isso” não é interrogação mas afirmação que capitula diante do que não é previamente determinando por suas respostas já automatizadas. No questionar já não há mais questão, mas a pergunta já diz de si o que procura como resolução da dúvida que é dúvida com o necessário meio de sobrevivência na grande cidade- o espetaculoso crepúsculo da razão frente à eliminação de suas virtualidades.

Rusty James poderá se ferir na briga de gangues mas não vai morrer; poderá perder a namorada mas não sofrerá; será expulso da escola e ainda será senhor de sua pessoa. Negará o que está próximo de si e sairá incólume da vida - como entrou, saiu.

No entanto, o garoto da motocicleta vai morrer, vai morrer pois se arriscou muito mais. Viver é muito perigoso quando



se atinge os limites da experiência humana. Ele, que foi e voltou, que saiu da grande-pequena cidade, realiza a transviagem que é visagem da transcendência maior. O mais importante sempre está perto de nós. Transcender é tornar imanente, mais conscientes daquilo o que no jogo entre proximidade e distância acusa a essência variacional dos seres e dos acontecimentos. Ser herói é ultrapassar a arena de vitoriosos e perdedores e repor o conflito, a descontinuidade impressa e inerente a tudo que é ou existe. Além e aquém se complementa na intensificação de suas disponibilidades.

O garoto da motocicleta, em um filme em preto e branco (cores antigas para eternos problemas, novos e velhos tempos se reunindo), vai morrer pois todo herói morre.

tico-hiperrealista. Entitulava-se originalmente *Rumble Fish*, referência à singular espécie de peixes briguentos, mas modernizou-se como *O selvagem da motocicleta*. O tom apelativo da nova embalagem comercial traduz o que hoje se entende por dramático e por artístico. Revela-se nessa versão traidora um problema cultural básico.

No embate histórico entre tradição e razão, instrumentalizou-se o contraditório em prol do unívoco, racionalizou-se a tradição a ponto de esquematizá-la em conceitos tornados clássicos.

Complementar a esse direcionamento do passado por um olhar medusante, o dramático, que substancia o conflito-base da cultura, foi negativado. Por isso o acréscimo doepíteto "selvagem" ao garoto da motocicleta. Tal emblema é verdadeira

tos de sentido que o teatro encena e para a qual o cinema aponta.

Toda obra de arte fala de si mesma. Em cada filme, em cada peça, exhibe-se uma realidade como linguagem das escolhas assumidas, de possíveis concretizados. A arte cinematográfica e a arte tetral se aproximam como vigilantes perpetuações do dramático, da capacidade da compreensão em efetivar a construtividade dos conflitos, ao invés do gerenciamento metafísico e conclusivo destes.

Num palco, numa tela o que se apresenta é mais do que se representa. Vê-se uma fatal combinação presenças e ausências sobre determinadoras do imaginário que

"A Cena e a Tela Ainda Podem Vencer a Arena"

Morre para libertar os animais de suas jaulas, para fazer voar os pássaros, para retornar ao mar os peixes briguentos. Coloridos, azuis e vermelhos, são os peixes que lutariam infinitamente, etenamente até contra si mesmos, como azuis e vermelhos, contraditoriamente, são as cores que vêm do carro da polícia, logo para ele, daltônico, que não percebe as cores mas compreende os conflitos.

A PRESENÇA DO PASSADO E AS ILUSÕES DA ATUALIDADE

A História não se escreve com os heróis mas com o dramático. Na aversiva versão brasileira do título do filme evoca um tragicômico e contraditório filtro român-

legenda que reduz o fenômeno ao seu valor abstratamente atribuído e não à sua realidade mais originária. O selvagem evoca e provoca a esfera irracionalizável a qual pertenceria o dramático. Lá, nessa região que deve ser obstruída e esquecida, as ambivalências e as contradições, o caótico e o amorfo, as potências misteriosas e o sagrado habitam. Negativar o drama, situando-o na derrocada das estratégias cognitivas do mundo, é eliminar todo saber que se defronte com os limites humanos e com a compreensão desses limites. É subordinar todo pensamento, toda ação, todo desejo à mímese distributiva de uma normalidade perene, exclusiva e absoluta.

Contra essa modernidade de todas as eras, existe a premente recusa de não aceitar a perda da dimensão plural dos acontecimen-

se faz no momento da recepção. Ver aqui é dinamizar a compreensão na assimilação dos diversos, em lógica outra que mantém a pluralidade do que se concretiza. Ver aqui é contextualizar o processo de referenciação na construtividade de sua instância formativa. Ver é configurar, é transcender o visto, para patentear o horizonte construtivo do que se apreende. Eis a experiência do dramático: concretizar no intervalo entre o real e o imaginário, mediar o infinito no finito, materializar o tempo da origem na experiência originária da estrutura da compreensão conectada à estrutura da criatividade.

A cena e a tela ainda podem vencer a arena.

* Marcus Mota é professor de Teoria e História do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da UnB.



CINEMA E MEMÓRIA



***MARCOS DE SOUZA MENDES**

Quando no silêncio da sala escura do cinema, o feixe de luz do projetor flutua no espaço e ilumina a imensa tela branca com imagens em movimento da vida real - imagens feitas de sonho, poesia, encantamento do homem em sua existência -, imaginamos a eternidade. A eternidade de personagens mágicos e de pessoas comuns que se movem, correm, sorriem, amam e choram. A eternidade de filmes de ficção, documentários e registros; de ruas, cidades e povos que constituíram a arte cinematográfica e a aventura do homem neste século.

O cinema, como uma máquina do tempo, nos restitui o passado.

te de um outro mundo. Diante de uma outra realidade que foge à nossa pretensiosa ou ingênua idéia de eternidade. A realidade do eterno que se repousa num fotograma - pedaço de plástico e emulsão de sais de prata -. O real eterno, constituído por partículas sensíveis à luz, frágeis diante da ação do tempo, tem como suporte apenas um plástico transparente, ainda mais frágil e vulnerável que a emulsão. O cinema, memória audiovisual do século XX, bem cultural da humanidade, é mortal como nós.

Desde sua criação no final do século passado, até o início dos anos 50, as películas cinematográficas tinham como suporte das emulsões o Nitrato da

odor avinagrado.

Verdadeiros explosivos latentes, trazendo em si seu próprio fim, os nitratos guardaram durante décadas de má conservação, o patrimônio cinematográfico de seus países de origem.

Seduzido e iludido pelo fátuo da projeção passageira, o homem negligenciou o salvamento das imagens animadas. Hoje, quase a metade dos filmes realizados no Brasil e no mundo, não existe mais.

Negativos e cópias de obras da arte cinematográfica - clássicos do período mudo e do início do sonoro; registros e documentários de momentos significativos da história - deterioraram-se em porções úmidos.

Quase a Metade dos Filmes já Feitos Não Existem Mais

Nos minutos temporais de sua projeção, o filme leva ao espectador a imagem e o som de uma realidade que já não existe. A vida do que já não é. Transbordando de todos os cantos de um filme - ficção ou documentário -, a imagem se transfigura em elemento real concreto, testemunha quase que palpável do tempo em modificação. O cinema, documento da vida (ou da morte) em seu processo.

Quando examinamos a película cinematográfica na mesa de montagem; ao manipularmos os pequenos fotogramas (vinte e quatro por segundo) que constituem a reprodução do movimento, estamos dian-

Celulose.

Os filmes de Nitrato, apesar da bela transparência de suas imagens, são de combinação química instável. Decompõem-se, naturalmente, a partir de sua própria fabricação, e entram em combustão espontânea aos 40°C. Combustão inextinguível.

A sobrevida da imagem fica ameaçada - e sempre vai ficar, enquanto os filmes não estiverem ao abrigo do calor e da umidade - devido à emissão de gases do suporte que, em combinação com água, formam ácidos. Estes ácidos destroem as partículas formadoras da imagem. A emulsão também é destruída por intermédio da hidrólise da gelatina. O suporte, literalmente, vira pó de

Queimaram-se em incêndios e diluíram-se em inundações. Perderam-se em lavagens de emulsão, empreendidas por comerciantes ávidos pela prata acumulada nas dezenas de metros de filmes abandonados.

CINEMA BRASILEIRO, REALIZAÇÃO E PASSADO

O Cinema no Brasil nasceu enquanto registro paisagístico. Os filmes eram chamados de "visitas". Após o período áureo de 1907-1912 - conhecido como "A Bela Época do Cinema Brasileiro" -, onde o filme nacional de ficção se desenvolveu e se consolidou junto ao público, nossa produção caiu com o advento



Brasa Dormida,
de Humberto Mauro



Caiçara, 1º filme
da Vera Cruz

da 1ª Guerra Mundial e com chegada do produto norte-americano. A atividade cinematográfica, no entanto, sobreviveu graças à iniciativa profissional a vida brasileira com suas câmeras a manivela e revelaram suas imagens em laboratórios artesanais e improvisados.

Ansiosos e curiosos por registrar momentos importantes e aspectos pitorescos do cotidiano, cineastas lançaram-se à documentação do Brasil e à produção de seus ensaios ficcionais, certos que só o fato de captar as imagens do real já conferiria ao registro sua perenidade.



O Clássico o Cangaceiro

Como se a realidade do passado pudesse prescindir da existência de negativos e cópias. Como se os filmes se reproduzissem espontaneamente da luz.

Esta documentação, quase sempre, apresentava aspectos da vida urbana da classe média e da elite

carioca e paulistana. Ancestrais do telejornalismo atual, os cine-jornais do período 1912-1920, quase todos desaparecidos, foram importantes registros de nossa vida social. Efemérides quase sempre constituídas por jogos de futebol, visitas de políticos, funerais de figuras ilustres e aspectos da paisagem urbana.

Os cineastas mais profícuos deste período foram, sem dúvida, os irmãos Alberto e Paulino Botelho. Em 1912, com o Cine Jornal Brasil, já documentavam o Rio de Janeiro semanalmente. São desta época os registros: aniversário do Marechal Hermes; corrida no "Derby Club"; instantâneos de senhoritas cariocas; corridas de bicicleta no Velo Clube; o campeão Pedro Maria Vasquez; comemoração da Batalha do Riachuelo; vôos de monoplanos; homenagens e funerais do Barão do Rio Branco fita natural contendo além dos imponentes funerais as manifestações que o povo brasileiro demonstrou", segundo sinopse levantada por Vicente de Paula Araújo em jornais cariocas. Este filme, felizmente, não morreu. Existe um contratipo (inter-negativo do qual novas cópias podem ser geradas) depositado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Outros cine-jornais existiram neste período como o Recreio Ideal, de Porto Alegre, produzido por Eduardo Hirtz e filmado por Emílio Guimarães, o qual documentou festas religiosas, encontros, desfiles militares e regatas de domingo da capital rio-grandense; a Foto-cinematografia

Brasileira, de Antonio Campos - "a mais interessante reportagem cinematográfica da vida paulista elegante" - ; Empresa Benedetti & Russo, de Barbacena, Minas Gerais; a Guarani filmes, de Pelotas, Rio Grande do Sul, produzida por

Francisco Santos e com a fotografia, de Francisco Vieira Xavier; e a Companhia Cinematográfica Brasileira, grande empresa de exibição e distribuição de filmes estrangeiros gerenciada por Francisco Serrador, no Rio de Janeiro.

O registro sistemático do desconhecido Brasil do interior, de caráter oficial, mas também etnográfico e antropológico, foi desenvolvido pelo Serviço Nacional de Proteção aos Índios - S.P.I. -, sob orientação do militar Cândido Mariano da Silva Rondon, na primeira década do século. A conhecida comissão Rondon - Comissão de Construção de Linhas Telegráficas entre São Luiz de Cáceres e Santo Antonio do Rio Madeira -, uma das maiores expedições de levantamento geográfico já realizadas no país, percorreu

Nambikuára; Expedição Roosevelt Mato Grosso (1913/14); Rituais e Festas Baroro (1916), sobre os índios Bororo do vale do Rio São Lourenço, filme que apresenta aspectos da cultura material e as danças do dramático e raro ritual fúnebre.

Infelizmente, desses filmes, sobreviveram, hoje alguns fragmentos do primeiro; e uma cópia e um contratipo do último.

No início da década de 30 a cinematografia brasileira começou a se firmar enquanto arte e indústria. O célebre filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, corolário da vanguarda do cinema mudo, junto com *Grande Bruta* (1933), de Humberto Mauro, constataram a capacidade artística de nossos técnicos, atores e



sejam as dos grandes estúdios -, e as dificuldades de consolidação enquanto indústria (produção, distribuição, exibição), o Cinema Brasileiro deu à luz e destruiu suas próprias criações. O Estado, ao não desenvolver uma política de salvaguarda, conservação e restauração de películas, contribuiu para a perda irreversível de nosso passado. Perdemos a documentação de nosso século e a história de nossa cinematografia. *Barro Humano* (1929), pioneiro filme de Adhemar Gonzaga, já não existe mais; *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, um dos primeiros filmes interpretados por Grande

O Cinema Brasileiro Deu à Luz e Destruiu suas Criações

mais de 2.000 km entre Mato Grosso e Amazonas, era composta por geólogos, biólogos e zoólogos. A preocupação com a documentação visual das terras e povos indígenas contactados era constante em Rondon. O homem designado para fotografar e filmar as filmagens da comissão foi o Major Luiz Thomás Reis, pioneiro do documentário brasileiro.

Ao contrário de seus contemporâneos, Reis não baseava seus filmes em eventos extraordinários de cunho sensacionalista, turístico ou comercial. Documentarista do sertão, o Major Reis procurava sair do simples registro e evoluir para o documentário, sempre afim com o espírito indigenista de Rondon, consciente da importância histórica de seus documentos. São do período 1912-1916: Os Sertões de Mato Grosso (1912/13), sobre o assentamento das linhas telegráficas e aspectos da vida dos índios Paresis e

diretores. A Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga, em 1930, no Rio de Janeiro, abriu caminho para as bases de um cinema industrial e profissional.

A consolidação do Cinema Brasileiro na década de 40 se efetivou com a criação da Atlântida Cinematográfica, cujas chanchadas alcançaram imenso sucesso junto ao público, trazendo à cultura brasileira os gênios de Oscarito e Grande Otelo. Em 1949, a criação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, alimentou o sonho de uma cinematografia de altíssimo nível técnico e de capacidade industrial auto-suficiente. De vida curta (1949-1954), a Vera Cruz não suportou as dívidas junto ao Banco do Estado de São Paulo. A Atlântida teve vida mais longa, soçobrada, no entanto, pela televisão no início da década de 60.

Dividido entre as dificuldades de produção - sejam as independentes,

Otelo na Atlântida, também não existe mais; *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), famosa chanchada da Atlântida dirigida por Watson Macedo, fotografada por Edgar Brasil e protagonizada por Oscarito, desapareceu. Assim como tantos outros filmes produzidos até os anos 50. Mesmo com a passagem do nitrato para o acetato - suporte mais resistente à combustão, mas propício ao encolhimento - os filmes brasileiros dos anos 50, 60 e 70 ainda continuam ameaçados de extinção.

AS CINEMATECAS

Após iniciativas esporádicas de colecionadores, museus e arquivos oficiais europeus, foi criada, em 1933, a primeira Cinemateca - organismo específico de salvaguarda, referenciamento, conservação e restauração de filmes. À esta primeira Cinemateca - a de Estocolmo ("Svenska Filmsamfundet") -, somaram-se as de Berlim e Moscou

(1934); as de Londres ("National Film Library ") , Nova Iorque e Milão, futura Cinemateca Italiana; e as de Paris (cinemateca Francesa, de 1936 , fundada por Langlois, Mitry e Franju) e de Bruxelas (1938), a Cinemateca da Bélgica.

Ainda em 1938, foi constituída a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Limitada a Berlim, Londres, Nova Iorque e Paris nos seus primeiros anos, a FIAF reúne arquivos de todo o mundo, (61 membros efetivos e 30 provisórios).

No Brasil, a primeira iniciativa pela salvaguarda de filmes ocorreu em 1949, em São Paulo, através de trabalho de jovens intelectuais do Clube de Cinema: Paulo Emílio Salles Gomes,* Francisco Luis de Almeida Sales, Décio de Almeida Prado e Cândido de Melo e Souza. Iniciada como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Cinemateca Brasileira, entidade não governamental, foi fundada em 1954. Responsável pela maior parte do acervo de Cinema Mudo Brasileiro; dos cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Governo Vargas; e do Cinema Paulista dos anos 50 e 60; a Cinemateca Brasileira lutou contra sérios problemas técnicos e financeiros até sua devida inclusão à FIAF e seu contínuo trabalho de catalogação de arquivos e recuperação de filmes.

Infelizmente, a tragédia dos incêndios não poupou a Cinemateca. Grande parte de seu acervo foi consumida nos incêndios de 1957 e 1969. Em fevereiro de 1981, um terceiro incêndio , ocorrido no depósito de filmes de nitrato do Parque do Ibirapuera, destruiu boa parte do acervo do Museu do Índio do Rio de Janeiro, ali depositado, incluindo negativos originais do S.P.I. filmados pelo cineasta Heinz Forthmann, entre 1946 e 1950.

O patrimônio da Cinemateca Brasileira está constituído, hoje, por

Limite, de Mário Peixoto



130 mil latas de filmes contendo 50 mil títulos de produção nacional e estrangeira. Artistas como Chaplin, Eisenstein, Griffith, Glauber Rocha, Alberto Cavalcanti e Humberto Mauro, tem algumas de suas obras preservadas na Cinemateca. Acervos nacionais de inegável valor cinematográfico e histórico também estão lá depositados, como os da Vera Cruz, Maristela, Atlântida, DIP/ Estado Novo, Bandeirantes da Tela e Agência Nacional, constituindo um dos maiores arquivos de filmes da América latina.

Instalada na nova sede da Vila Mariana, em São Paulo, a Cinemateca Brasileira possui, além dos depósitos de filmes, um laboratório de Restauração responsável pelo processamento de mais de 400 mil metros de película; uma biblioteca, e uma sala de cinema - a Sala Cinemateca, em Pinheiros -, onde constantemente são exibidos mostras retrospectivas e programações culturais.

As tentativas de preservação de nossa memória cinematográfica, quase nunca partiram de entidades governamentais . Saíram do amor de jovens estudiosos de Cinema; da

paixão compromissada de intelectuais que se reuniam em cine-clubes e museus de arte (como Paulo Emílio em São Paulo), para escrever sobre e pensar os caminhos estéticos de sétima arte. Em 1928, no final do Cinema Mudo fundou-se um desses grupos, o Chaplin Club, no Rio de Janeiro, com a participação de Otávio de Faria Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Claudio Melo.

Plínio Sussekind, professor da Faculdade de Filosofia, para "o cinema era, ou fora, ou poderia ter sido"- segundo Paulo Emílio -, "algo que transcendia a própria noção corrente de arte e este sentimento já aponta nos escritos de adolescência: o cinema é o sublime. Este sublime ele o encontrava encarnado notadamente em Chaplin e num filme brasileiro, *Limite*, de Mário Peixoto. Envolvente, obstinado e persuasivo, Plínio procurava conquistar para valores do cinema silencioso os amigos, as namoradas e os alunos" ¹

Foi um desses discípulos, Saulo Pereira de Melo, quem desenvolveu - sob o empenho de Plínio - a maior luta pela salvação de um filme já realizada no Brasil: a restauração de

Limite. O filme, no final dos anos 50, já esteve condenado, com uma de suas partes completamente atacada pela deterioração do suporte de nitrato e trechos da imagem inevitavelmente perdidas.

Saulo trabalhou romanticamente e com altruísmo. Lutou como soldado fiel pela preservação máxima da luz e do enquadramento original do filme de Mário Peixoto. Trilhou, entre 1958 e 1972, os mais difíceis caminhos para realização de um contratipo que procurasse respeitar a grandeza do filme, já que não pode fazer um *master* do nitrato decomposto, por falta de recursos técnicos e financeiros (a cópia sobrevivente, de autoria do próprio fotógrafo do filme, Edgar Brasil, já falecido no início da restauração, era a única referência). Quando Saulo terminou o trabalho da restauração (passagem da imagem para um novo suporte) Plínio já estava morto. não pode rever, quase 40 anos depois, o

da pelo intelectual José Sanz, a Cinemateca do MAM recebeu como assistente de direção o pesquisador Cosme Alves Neto. Neste período conturbado e também fecundo, em que o Cinema Novo eclodia, em que prisões e torturas espreitavam jovens socialistas a cada esquina, Cosme desenvolveu todo um trabalho de recuperação da memória cinematográfica nacional.

À frente da Cinemateca entre 1968 e 1990, Cosme Alves Neto e sua equipe de colaboradores sistematizou todo um trabalho de prospecção, salvamento, referenciamento e preservação de tudo o que concerne o Cinema Brasileiro: filmes (Cópias, negativos, masters), jornais, revistas, fotografias, documentos, cartazes, programas, roteiros originais e equipamentos antigos. Patrimônio do Cinema Brasileiro, de tantos anos de luta, Cosme traz dois enfartes e a certeza do trabalho gratificante que



folha de papel foi queimada.

A Cinemateca possui, hoje, um depósito com 80.000 latas de filme, onde está guardado um acervo constituído por 20.000 títulos (negativos e cópias) no qual existem algumas preciosidades: boa parte dos filmes do Cinema Novo - *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Os Fuzis* (1963) e *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra; *Caminho do Céu* (1943), de Milton Rodrigues - a primeira aparição de Grande Otelo que ainda possui registro -, com Celso Guimarães e Rosina Pagã; *Caminho do Céu* (1950), de Oswaldo de Oliveira - cópia única, ainda a ser restaurada -, com uma das participações iniciais de Paulo Gracindo no cinema; *O Zeppelin no Rio*, documentário de 1930; e *A Cidade do Rio*

A Persistência de Saulo Pereira de Melo

fascinante mundo visual e ritmado de *Limite*: os espaços, ruas e campos de Mangaratiba, onde caminhavam os atemporais personagens de maio. Obra-prima - recuperada fotograma por fotograma, frações de segundo por frações de segundo, pacientemente -, *Limite* existe até hoje. Legado de nosso Cinema às novas gerações.

Quase que simultaneamente à criação da Cinemateca Brasileira, foi criada, em 1954, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob iniciativa de Niomar Moniz Sodré, diretora do museu. Dirigida inicialmente por Ruy Pereira da Silva e pelo crítico Antônio Moniz Viana, a Cinemateca do MAM, no início dos anos 60, era o ponto de encontro dos jovens cinéfilos e amadores do Cinema Brasileiro.

No difícil ano de 1964; coordena-

desenvol-

veu. Gratificado por achar pedaços de filmes velhos e conservá-los com o carinho imponderável dos arqueólogos do tempo. Numa cabine do interior de Sergipe, foi descoberto, por exemplo, um fragmento do filme musical *Banana da Terra*, dirigido por RIU Costa, em 1939, produção da Sonofilmes, com Dircinha Batista, Carmem Miranda, Aloísio de Oliveira e o Bando da Lua no elenco. Este fragmento é tudo o que restou do filme até hoje. Ele não tem preço para Cosme.

No final dos anos 70, o MAM sinistrado por incêndio, teve destruído grande parte de seu acervo pictórico. Milagrosamente, a Cinemateca nada sofreu. Falava-se, à época, que as almas de Paulo Emílio Salles Gomes e de Olney São Paulo (importante cineasta preso e torturado no governo militar), impediram que o fogo entrasse na Cinemateca. Nenhuma

de Janeiro e Florões de Uma Raça, filmes realizados pelos irmãos Alberto e Paulino Botelho nos anos 20.

Projetando-se para o futuro, a cinemateca do MAM desenvolve um estudo de Laboratório de Restauração para cópiagem de material encolhido, sob a orientação do curador de conservação e restauração, Francisco Sérgio Moreira.

Sem contar com financiamento governamental e empresarial, a Cinemateca busca a adequação de novos espaços, como a construção de nova sede e de novos depósitos e laboratórios.

Ainda no Rio de Janeiro, um outro "bunker" em defesa do Cinema Brasileiro é o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) da FUNARTE. Oriundo do Instituto Nacional do Cinema (INC), de 1966; e da EMBRAFILME, de 1969, o CTAV foi desenvolvido pela extinta



Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), criada em 1987, com o objetivo de "promover o desenvolvimento da produção e difusão do cinema como manifestação cultural; preservar e sistematizar documentos e informações; desenvolver tecnologicamente a cinematografia brasileira." ²

O CTAV foi o que restou do cinema estatal após a destruição impetrada pelo governo Collor à Fundação do Cinema Brasileiro. Da FCB/CTAV saía a produção do filme cultural, do filme de pesquisa e de documentação da vida brasileira dos anos 80 e início dos anos 90; do CTAV saía - e sai, felizmente - a cooperação técnica a nível de montagem transcrição magnética de som, truçagem e mixagem. Da FCB saía o trabalho de editoração de livros, revistas, pesquisas e docu-

Panorama do Cinema Brasileiro, de Jurandir Noronha; Imagens do Inconsciente, de Leon Hirszman; e A hora e a vez de Augusto Matraga, grande obra de Roberto Santos, de 1966, tão nova, e já quase extinta.

O grande esteio industrial na área de laboratório de imagem no Brasil - revelação, copiagem, montagem de negativo, marcação de luz e restauração -, é a Líder Cine Laboratórios S.A., existente no Rio e São Paulo. Infelizmente, a mesma falta de recursos que impede o desenvolvimento da produção e que causa a atrofia das cinematecas, provoca a quase paralisação da Líder no rio de Janeiro. Demissões, "enxugamentos da máquina", recrudescimento das limitações de serviços, encobrem as primeiras tenta-

feito. Alguns produtores teimam em guardar seus filmes em depósitos improvisados e quentes, e não depositam seus originais em cinematecas; exibidores que poderiam realçar películas nacionais, preferem o produto de consumo estrangeiro aos nossos títulos que permanecem parados em prateleiras. Tristes aspectos da recuperação e difusão cinematográfica.

As escolas, universidades, salas de cinema poderiam ajudar a formar o novo espectador brasileiro. Poderiam fazê-lo se apaixonar pela sua própria história, pela própria dinâmica de seu país, pela sua identidade. Novo espectador que poderia estar de olhos abertos para a realidade e com o coração suave para a poesia. Que sentisse e amasse o mundo e as figuras animadas

Carência de Políticas de Preservação da Imagem

mentação. A revista Cinearte, por exemplo, periódico que existiu de 1926 a 1942, foi microfilmada pela FCB, que também procedeu ao inventário do arquivo de Eva Nil, famosa atriz brasileira, por intermédio da publicação intitulada Série Documentos.

Encravada na poluída Avenida Brasil, o CTAV guarda em seus arquivos de matrizes e cópias de 800 títulos, toda a produção do INC. Quase dez anos da produção de filmes educativos sobre música, pintura, dança, cultura popular, literatura e tantos outros assuntos. Filmes raros como

tivas de renascimento do Cinema Brasileiro. Sem a Líder, perderemos uma referência básica de existência cinematográfica - tanto a nível de produção, quanto a nível de difusão e restauração.

Carente de uma política cinematográfica a nível governamental e sufocado pelas pressões do produto norte-americano, o Cinema Brasileiro debate-se entre a alegria de renascer e a frustração de não chegar a seu povo; entre a angústia da produção - que individualiza seus autores em preconceitos egoísticos e narcísicos - e a angústia da recuperação do que já foi

do universo mágico do cinema. Que respeitem, no escuro das salas, cada raio de luz emanado de um filme velho ou de um filme novo. Que fizesse de sua vida um filme eterno, ético, moral; e de seu cinema pretendido uma luta, uma postura humana e um desafio.

Na construção dessa nova consciência de espectador, talvez, a nova geração possa dormir com sua consciência em paz. Assim como dorme a do senhor Saulo Pereira de Melo, em seu pequeno apartamento num bairro do Rio de Janeiro.

**Documentarista e Professor Assistente da Faculdade de Comunicação da UnB*

Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro - a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.
EMBRASILME (org. Carlos Augusto Calil, Sérvulo Siqueira, Hans Karntaedt). *Cinemateca Imaginária - cinema & memória*. Rio de Janeiro, EMBRAFILME, 1981.
RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emílio. Um intelectual na linha de frente*. EMBRAFILME - Ministério da Cultura Brasileira, 1986.
GOMES, Paulo Emílio. *Crítica no Suplemento Literário (volume I)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrasilme, 1981.

Notas

1. GOMES, Paulo Emílio Salles (org. Carlos Augusto machado Calil e Maria Teresa Machado). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Ed. Brasiliense; Rio de JANEIRO, EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1986, p. 198.
2. Relatório 1989 - Fundação do Cinema Brasileiro, Ministério da Cultura. *Trajetória Institucional*, p. 7

O PRINCÍPIO DA INCERTEZA E O REALISMO DO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO



***JOSÉ DE LIMA ACIOLI**

No presente ensaio salientamos o fato que a equipe filmadora de um documentário perturba o ambiente social de tal maneira que o filme não traduz o estado em que ele se encontrava mas, sim, aquele já perturbado pela equipe, por mais cuidadoso que seja o procedimento para evitá-lo¹. Com propósito de esclarecer a idéia fazemos uso de uma analogia entre os fenômenos sociais e físicos: julgamos que a alteração da realidade social é semelhante à gerada, nos corpos microscópicos, pelos instrumentos que pretendem observá-los.

O ensaio também sugere uma maneira de solucionar objetiva e artisticamente esse problema, através da introdução explícita, no documentário, da interpretação que o próprio diretor e sua equipe devem fazer da realidade filmada. Em outras palavras, o documentário não deve se limitar a fotografar a realidade mas, fazendo uso da ficção², ampliar-se na interpretação dessa realidade.

O PRINCÍPIO DA INCERTEZA EM FÍSICA

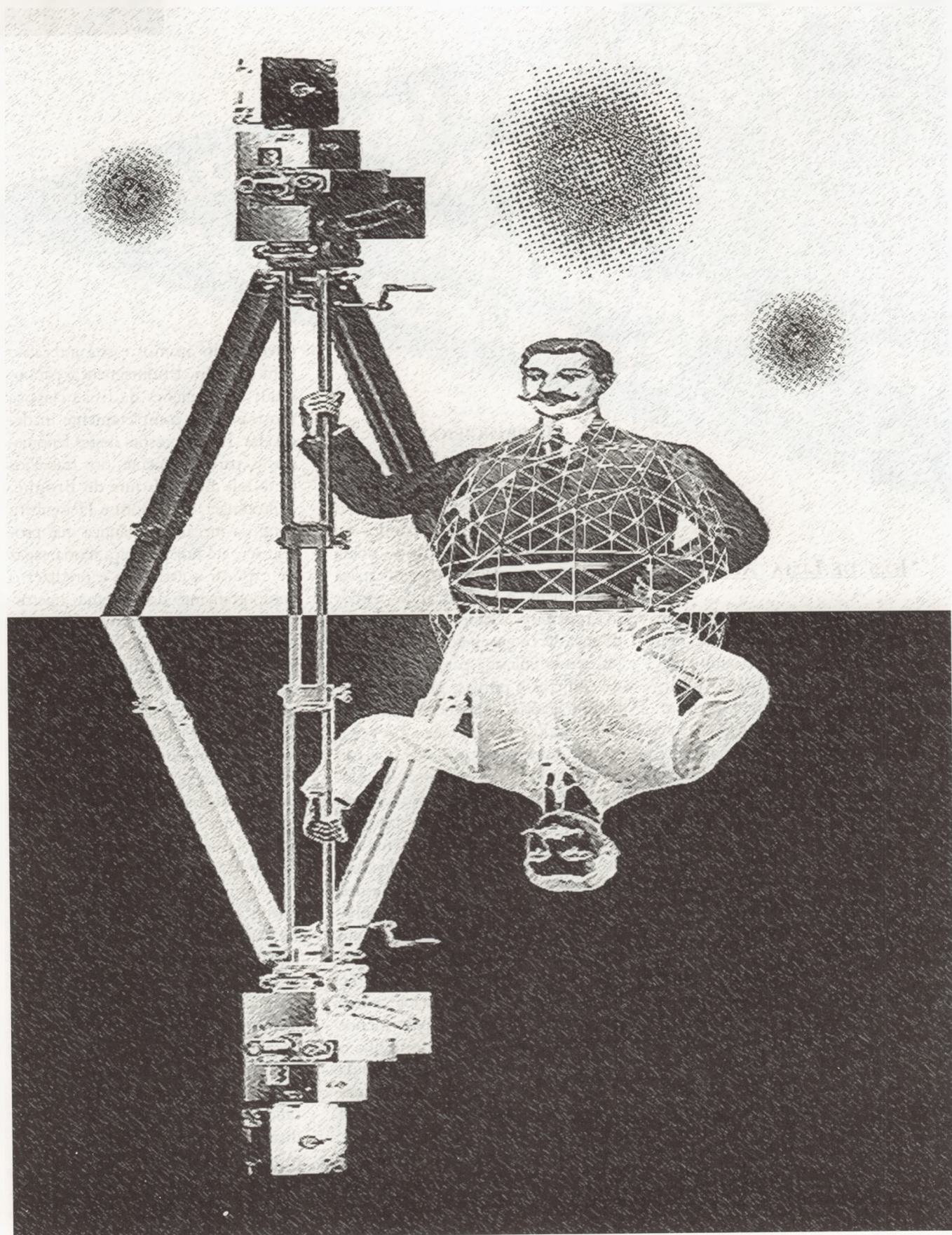
A mecânica clássica de Newton foi desenvolvida com base em experiências observadas pelos nossos sentidos ou por aparelhos que ampliam a nossa percepção sensorial. Ela é quem explica o movimento e a interação dos corpos macroscópicos, desde pequenos grãos de areia até os gigantescos corpos celestes, sendo utilizada para a construção de edifícios e pontes, plantas industriais, trajetórias de foguetes e planetas, enfim, tudo o que se refere a o nosso mundo macroscópico, desde que não envolva velocidades próximas da velocidade da luz quando, então, os fenômenos passam a ser descritos pela teoria da relatividade especial. Uma das consequências importantes da mecânica newtoniana é a causalidade dos fenômenos. Ela nos diz que se conhecermos a posição e a velocidade de um corpo num certo instante e se conhecermos todas as forças que vão atuar no corpo a partir daquele instante, então poderemos determinar, pelo menos teoricamente, qual a trajetória que o corpo vai seguir. Esse é o princípio da causalidade: conhecendo-se as causas conhecem-se os efeitos. a mecânica clássica, assim, é a teoria determinista.

Algumas experiências no começo de século vieram, entretanto, causar sérias dúvidas sobre a validade geral dessa teoria. Trata-se de fenômenos

envolvendo átomos e sua interação com radiação eletromagnética, para os quais as previsões da física clássica mostraram-se completamente inadequadas. Das discussões desses fenômenos e, particularmente, dos trabalhos de Niels Bohr, Louis de Broglie, Schrödinger, Max Born e Heisenberg surgiu a mecânica quântica que provou ser, até hoje, a única teoria capaz de explicar a estrutura e prever o comportamento dos sistemas microscópicos e de suas interações tais como, por exemplo, os fenômenos moleculares da biologia, as estruturas atômicas dos sólidos, as reações nucleares, a interação entre as partículas elementares e a microeletrônica. Deve-se chamar a atenção, entretanto, que a mecânica quântica, apesar de ser uma teoria mais geral, não invalida a mecânica clássica, mas simplesmente restringe a aplicação dessa última teoria aos fenômenos macroscópicos.

Um postulado básico da mecânica quântica é o princípio da incerteza de Heisenberg. Esse princípio resulta do fato de que uma medida efetuada sobre um sistema microscópico o perturba de tal maneira que sua informação não traduz o estado em que o sistema se encontrava mas, sim, aquele já perturbado pela própria medida. Ele diz, em essência, que não se pode medir simultaneamente, com precisão absoluta, duas grandezas que tenham uma determinada relação entre si como, por exemplo, posição e velocidade, energia e tempo, etc. Se diminuirmos o erro na medida da outra, e vice-versa.







Consideramos um exemplo imaginário. Suponhamos que vamos medir a posição e a velocidade de elétron através de microscópio. Para observá-lo, entretanto, é necessário iluminá-lo. Mas a luz que vai atingi-lo carrega consigo uma certa quantidade de energia fazendo com que, ao interagir com o elétron, a velocidade deste seja modificada. A luz refletida pelo elétron, por outro lado, pode entrar no microscópio através de qualquer parte de sua lente objetiva, trazendo consigo um erro na informação da posição de onde foi refletida pelo elétron. É fácil mostrar que esse erro na posição e o obtido na determinação da velocidade obedecem ao princípio da incerteza.

É interessante observar que quanto maior a energia da luz que

comparada com a precisão dos próprios aparelhos ou com as dimensões do sistema.

Uma consequência do princípio da incerteza e, portanto, da mecânica quântica é que, já que não se pode determinar simultaneamente com precisão absoluta a posição e a velocidade de uma partícula num certo instante, não se pode também determiná-los com precisão em outros instantes posteriores. O que a mecânica quântica faz é calcular a probabilidade de ser encontrar a partícula em determinada posição, em um certo tempo. Dessê modo, não se pode mais definir qual a trajetória que ela vai seguir e com isso, substitui-se a explicação determinista por uma explicação probabilista.

sociológica diria que as duas situações extremas referem-se ao domínio do privado e ao domínio do público. Entretanto, nossa intenção diferencia-se na medida em que os cientistas sociais tratam o indivíduo ou os grupos sociais como o "outro", estabelecendo uma fronteira de difícil superação com o "eu". Já os cineastas, como os artistas em geral, tendem a fundir o "eu" com o "outro", a comunicação com a intuição, numa relação ágil e dialética.

Se filma, por exemplo, um jogo no Maracanã ou uma passeata de protesto, a perturbação causada pela equipe é desprezível e o filme poderá retratar

O Observador e a Construção da Realidade

vai iluminar o elétron, melhor ele será visto (em termos abstratos, é claro), mas a perturbação que lhe é imposta será também maior e, em consequência, a determinação da velocidade será pior. À medida que diminui a energia da luz, menor será a perturbação causada, mas a observação, ou seja, o ato de "ver" a partícula, será cada vez pior. Em outras palavras, à medida que procuramos observar melhor o elétron, mais o perturbamos; se, por outro lado, quisermos fazer observações que o perturbem cada vez menos as imagens serão cada vez piores, menos nítidas.

O que Heisenberg afirma é isso não é uma limitação do observador ou dos equipamentos usados mas, sim, um fenômeno intrínseco do processo de medida.

O princípio da incerteza, entretanto, só tem consequências práticas para as medidas envolvendo massas e dimensões atômicas. Se os corpos estudados forem macroscópicos, sua aplicação não se torna prática, pois a perturbação efetuada no sistema pelos aparelhos de medida é muito pequena

O DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO

Acreditamos ser possível aplicar o princípio da incerteza ao documentário cinematográfico, pela semelhança que esse processo tem com a medida de um sistema físico. Ambos envolvem a interação de um agente perturbador com o sistema a ser medido ou filmado, embora aqui a situação seja diferente, por serem as reações do ser humano bem mais complexas que o comportamento da natureza física. Entretanto, pode-se traçar alguns paralelos e mesmo formular algumas hipóteses sobre o assunto.

As duas situações sociais extremas, que correspondem na física ao mundo microscópico (mecânica quântica) e ao macroscópico (mecânica clássica) são, de um lado, a que trata do indivíduo, de sua privacidade e de suas reações psicológicas e, de outro, a que lida com situações factuais manifestadas por grandes agrupamentos sociais, onde o cineasta procura apenas registrar os fatos que estão acontecendo.

Uma analogia antropológica e

fielmente o evento, no seu aspecto global.

Mas dentro desse evento maior poderão existir outros menores, onde a perturbação causada pela filmagem poderá ser acentuada. Se o diretor procura captar as reações psicológicas ou a privacidade dos indivíduos como, por exemplo, a certeza ou a incerteza do movimento, o medo de ser preso ou morto, dúvida sobre o futuro de sua família, etc., a perturbação será bastante grande e o simples registro fotográfico não refletirá a realidade.

Se a comunidade for pequena ou formada de pessoas não acostumadas com a presença de estranhos ao seu meio, a equipe cinematográfica portanto câmaras, tripés, fotômetros, rebatedores de luz etc., irá, certamente, perturbar e mudar o comportamento de seus membros. A comunidade poderá ser filmada em detalhes, mas o documentário não será um retrato fiel das atitudes, do trabalho, das aspirações ou do lazer de seus componentes.

Se, por outro lado, a equipe permanecer no local até a comunidade se acostumar com sua presença, para então começar a rodar o filme, inevita-

velmente seus costumes serão pela equipe ao longo desse tempo e, novamente, o documentário irá retratar um sistema já perturbado. Uma outra situação imaginável seria deixar uma câmara rodar com controle remoto, como se faz normalmente com animais selvagens. Nesse caso o filme não mostrará nem os detalhes da vida da comunidade nem, principalmente, a vida íntima de seus indivíduos e será, necessariamente, superficial.

Mas a individualidade é que é o ponto básico de nossa discussão. O indivíduo é o componente elementar, menor, da sociedade e o mais sujeito às influências externas.

Enquanto fazendo parte de um grupo, no trabalho ou na praça, ele se apresenta com um certo nível de intimidade. Sua insegurança pessoal é diluída pelos membros do grupo, em função de sua intimidade recíproca e, em consequência, as alterações de seu comportamento não são tão acentuadas. O comportamento do grupo, por outro lado, que pode ser considerado uma resultante das alterações, pequenas, de cada indivíduo, poderá ser relativamente bem descrito num filme, com um grau de incerteza menor que para um indivíduo isolado. Mas o seu nível de intimidade é bastante diferente quanto ele se encontra sozinho no lar com sua família ou sua amante. Nesse caso, sua modificação no comportamento é muito maior quando comparada com a obtida quando ele está dentro de um grupo. E, o que nos parece de fundamental importância, é que não é possível controlar nem mesmo precisar o nível dessa perturbação.

Na realidade, o simples fato de uma pessoa saber que está sendo observada na sua intimidade, muda substancialmente o seu comportamento. Ao tomar conhecimento de que se torna o objeto de observação e análise de outras pessoas, o indivíduo sofre a

influência da pressão exercida pelo conflito - e até mesmo antagonismo - entre o comportamento individual e o social, conflito esse que se torna agudamente problemático numa sociedade de castas, devido à uma vasta gama de preconceitos e falsos valores gerados por esse tipo de sociedade.

Assim, parece inevitável que em certas situações a realidade nunca será fielmente retratada pelo documentário cinematográfico.

Da mesma maneira que as limitações do princípio da incerteza permitiram aos físicos desenvolver a mecânica quântica, que trouxe tão belas e consistentes explicações para o comportamento do mundo das partículas elementares, dos átomos e das moléculas, os cineastas também devem entender as limitações intrínsecas do processo de filmar um documentário para, daí, tirarem conclusões mais gerais e formular um método mais apropriado para descrever a comunidade, o evento e, principalmente, o indivíduo.

A FICÇÃO E A TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES

A mecânica quântica introduz um método de análise probabilístico. Acreditamos que no caso do documentário cinematográfico deveria ser introduzido um elemento de ficção, que seria a interpretação do autor ante a realidade que ele conclui ser a verdadeira.

Entra-se, então, numa questão independente de sua observação?

Devido ao princípio da incerteza, não mais podemos afirmar que um átomo tem seus elétrons revolvendo em torno do núcleo central, como planetas girando em torno do sol. Uma consequência da maior importância da teoria é que só algumas órbitas dos elétrons em torno do núcleo são permitidas, isto é, têm uma probabilidade diferente de zero de serem encontradas, não sendo possível as órbitas ele-

mentares. Mas será possível um elétron "sumir" de uma órbita e "aparecer" em outra? Na verdade, isto não é a realidade. Como não podemos determinar exatamente como o elétron se comporta, a física criou um modelo que tem essa representação como uma de suas consequências. O que nos parece, entretanto, é que a realidade e sua representação pertencem a uma mesma unidade dialética.

Portanto, quando um diretor de cinema introduz um elemento de ficção em um documentário cinematográfico, ele está elaborando apenas uma representação dessa realidade. Mas esse procedimento é mais correto que tentar mostrar uma "realidade" que não é verdadeira ou que é apenas superficial.

Quando ao termo ficção, referimo-nos não ao sentido comum da linguagem de cinema, mas à uma possibilidade de interpretação, por mais simbólica que seja, com ou sem autor, em qualquer dimensão, da realidade a ser filmada.

Através da ficção ou de um elemento de ficção introduzindo em um documentário, é possível voltar-se para dentro do personagem, explorar suas intimidades, apresentar os conflitos pessoais e sociais, enquanto o simples documentário, como já mencionamos, não alcança esses objetivos de uma forma precisa.

Isso não quer dizer que o documentário puro, ou seja, apenas um registro, não tenha a sua função ou importância. Claro que tem. Mas, da mesma maneira que a mecânica quântica não invalida a mecânica clássica mas a limita ao estudo macroscópico, o documentário puro deveria se limitar a situações factuais, onde as relações do indivíduo não são o objeto principal de estudo.

* José de Lima Acioli é professor do Departamento de Física da UnB e Cineasta

1 - A análise feita nesse ensaio refere-se tanto ao documentário feito com aparelhos de cinema como de vídeo.

2 - A palavra ficção é usada aqui no sentido original de "fictio", que é algo construído, arquitetado, porém não necessariamente falso e nem o produto da simples imaginação aparelhos de cinema como vídeo.

Ficção é, então, a maneira como nossas mentes interpretam a realidade. O autor agradece a colaboração e as valiosas discussões com Wilson Trajano e Miréia Soares, antropólogos, Tereza Labarrere, artista plástica, e José Fabiano, físico, embora nem sempre tenha havido concordância geral em todos os pontos abordados.

A SOBREVIVÊNCIA DO ENSINO E DA PRODUÇÃO DE CINEMA NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

* DÁCIA IBIAPINA DA SILVA

O Curso de Cinema da Universidade de Brasília foi criado por iniciativa do Professor Pompeu de Souza em 1962, sendo o primeiro curso de cinema em universidades públicas brasileiras. A única experiência anterior foi a da Escola Superior de Cinema criada pelo Padre Masotti na Universidade católica de Minas Gerais.

O primeiro coordenador do Curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB) foi o professor Paulo Emílio Salles Gomes, fundador da Cinemateca Brasileira de São Paulo e um dos principais historiadores e críticos

mente predominante em relação ao cinema brasileiro, tanto nas aulas que se chamavam de teóricas (ou seja, as aulas de linguagem, as aulas de estética cinematográfica, as aulas de história), quanto na parte que dizia respeito à produção”.

Infelizmente a crise gerada pelo golpe militar de 1964 abalou profundamente a vida universitária brasileira e especialmente a Universidade de Brasília, devido à proximidade física com o poder. Em 1965



Brasileiro”, que sobrevive até hoje, sendo o único festival específico sobre o cinema brasileiro existente atualmente no Brasil. Sua 28ª edição acontecerá em

Brasília, de 09 a 15/11/95.

O Curso de Cinema da UnB não resistiu à crise de 1965, sendo interrompido ao final daquele ano e voltando seu coordenador, Paulo Emílio Salles Gomes, a São Paulo. Poucos profissionais do cinema e da fotografia permaneceram na UnB, entre os quais

Constituindo o Curso de Cinema

do cinema brasileiro. Juntamente com Paulo Emílio, trabalhavam os professores Jean-Claude Bernardet, Lucília Bernardet e Nelson Pereira dos Santos, importantes nomes da crítica e da realização cinematográfica brasileira. À época de sua criação, o curso tinha ênfase no cinema brasileiro, como bem o demonstra a citação abaixo:

“(…) A idéia de um curso brasileiro, e soluções brasileiras dos problemas brasileiros se traduziu no Curso por um interesse absoluta-

duzentos professores da UnB, do mais alto nível, pedem demissão em solidariedade a expulsão de alguns de seus colegas pelas forças da repressão, alguns deles vincula dos ao Curso de Cinema.

Ao final deste mesmo ano, 1965, Paulo Emílio, que já desenvolvia o curso de extensão denominado “Curso de Apreciação Cinematográfica” cria, em colaboração com a Fundação Cultural do Distrito Federal, a “Primeira Semana do Cinema Brasileiro”, que deu origem ao “Festival de Brasília do Cinema

destacamos o Fotógrafo e Professor Heinz Forthmann, mestre do cinema etnográfico recém-chegado à UnB e que passou a dirigir o antigo Centro de Recursos Audiovisuais, onde foi gestado o Curso de Cinema.

Após a crise de 1965 foi realizado em dezembro de 1968 um fórum que reformulou o Instituto Central de Artes/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (ICA/FAU-UnB), ficando o Instituto Central de Artes constituído de quatro departamentos: Departamento de Expressão e Representação, Departamento de



Música, Departamento de História e Departamento de Cinema e Fotografia, este abrangendo o antigo Curso de Cinema. Jean-Claude Bernardet permaneceu na chefia do Departamento tendo como monitor o ex-aluno Paulo Roberto Tourinho e como novos professores os cineastas Maurice Capovila e Fernando Duarte. Ao final de 1968 o Curso sofreu nova transformação com a saída de Bernardet e Capovila e a entrada de Cecil Thiré e Vladimir Carvalho como professores visitantes.

No início de 1970, após a realização do IIº Fórum do ICA-FAU de 1969, importantes medidas foram amadurecidas para a retomada do Curso de Cinema da UnB, tais como:

“[...] compra de material mínimo necessário, no sentido de importação de equipamentos mais completos e definitivos; (...) que o Curso Básico

não tendesse a dirigir o aluno a um Curso Profissionalizante específico, o que tornava necessária a criação de disciplinas novas (...); em primeiro nível, o aluno seria colocado de chofre com o fazer cinematográfico em nível elementar; (...) a criação de uma Comissão cuja função seria estudar a implantação do Curso Profissional e de um Centro de Produção de Cinema e Fotografia, vinculados à aquisição do equipamento e também promover um filme que constituísse uma experiência de trabalho em conjunto do ICA-FAU; a criação de um Curso Profissional de Cinema seria vital para a formação de pessoal técnico especializado, do mesmo modo que propiciaria o intercâmbio com outras instituições culturais, dando margem para a projeção da UnB, através do Cinema, como centro gerador de cultura.”

Após este II Fórum, o ICA-FAU

transformou-se em Instituto de Artes e Arquitetura, enquanto o Departamento de Expressão e Representação e o Departamento de Cinema e Fotografia foram reunidos no Departamento de Artes Visuais e Cinema. Este novo departamento foi dividido em quatro setores didáticos: Desenho e Gráfica; Projeto e Protótipo; Desenho Técnico; Cinema e Fotografia.

O setor de Cinema e Fotografia - além de dois ciclos básicos divididos em quatro semestres - era constituído por um Curso Profissional de Cinema composto pelas disciplinas: Técnica de Planejamento Cinematográfico I e II; Análise do Filme I, II e III; Técnica de Filmagem I, II e III; Técnica de Edição Cinematográfica I, II e III; Projeto de Cinema I e II; e composto pelo seguinte corpo docente: Fernando Duarte, Geraldo Sobral Rocha, Luís



Carlos Homem da Costa; e Vladimir Carvalho (Chefe do Departamento).

A proposta básica do novo curso mantinha-se fiel às origens da UnB, ao cinema cultural e de pesquisa preconizado por Paulo Emílio, apesar das tendências acadêmicas da época de ver a arte cinematográfica em seu contexto mais universal e não como meio de interpretação da realidade brasileira e elemento cultural de desenvolvimento do país:

"[...] no caso da UnB, um Curso de Cinema para ser eficaz só poderá adotar características próprias, diversificando o mercado de trabalho através da abordagem do Cinema Documentário, no campo da ciência, da arte e da tecnologia o que propiciará a implantação da indústria do CINEMA CULTURAL, inclusive como motivação para o desenvolvimento brasileiro, a exemplo da Escola de Documentário Britânico instaurado a partir de 1930 ..."

Comunicação (Deptº de Letras e Linguística, Deptº de Arte, Deptº de Comunicação). Esta divisão representava também, por parte de professores e alunos, uma manobra no sentido de garantir algum tipo de sobrevivência das atividades de cinema e fotografia na UnB, agora abrigadas sob o rótulo de Comunicação Social.

O Departamento de Comunicação foi composto por quatro habilitações: Jornalismo; Publicidade; Relações Públicas; Rádio-TV-Cinema. O que restou de Cinema nesta última habilitação agrupou umas poucas disciplinas específicas: - Técnicas de Cinema e Teatro e Jornalismo Cinematográfico I, II e III - voltadas ao mercado jornalístico e televisivo dos novos tempos - e reuniu também poucos professores: Vladimir Carvalho, Geraldo Sobral Rocha, Heinz Forthmann e Geraldo Moraes. Apesar do não reconhecimento pelo Conselho Federal da

ção nascida das cadeiras universitárias, passou a atuar junto à Associação Brasileira de Documentaristas - ABD/DF -, criada em 1978. Cineastas veteranos e professores universitários deram a oxigenação mínima ao fazer cinematográfico da cidade, estímulo que perdurou até o início dos anos 80.

Em 1985, na gestão do primeiro reitor eleito pela comunidade acadêmica da UnB, o Prof. Cristóvam Buarque, o Curso de Cinema do então Departamento de Comunicação foi reabilitado. Estruturado em oito semestres, currículo mínimo segundo as normas do Conselho Federal de Educação e corpo docente constituído pelos professores Wladimir Carvalho, Geraldo Moraes, Pedro Jorge de Castro e João Lanari Bó.

Histórias do Cinema na Universidade de Brasília

Uma nova intervenção militar na UnB, no entanto, provocou nova desestruturação do Curso. Em 1972, o então Vice-Reitor, o Capitão de Mar e Guerra, José Carlos de Almeida Azevedo, suspendeu o Curso Profissional de Cinema, antes de sua conclusão pelos alunos já matriculados. Isto fez com que a maior parte dos alunos - Tisuka Iamasaki, Alberto Rozeiro Cavalcanti, Miguel Freire e outros - fossem transferidos para a Universidade Federal Fluminense, UFF, e deixassem a cidade.

A criação artística na UnB foi então fraturada através da criação de dois novos Institutos: o Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU (Deptº de Arquitetura, Deptº de Urbanismo, Deptº de Desenho); e o Instituto de Expressão e

Educação da opção Rádio-TV-Cinema, o Cinema continuou vivo na UnB; ora latente através de aulas e projetos; ora atuante, através de filmes realizados com poucos recursos e muita paixão, principalmente por Heinz Forthmann e Vladimir Carvalho. A aposentadoria precoce, por problemas de saúde, de Geraldo Sobral, e o falecimento, mais precoce ainda, de Heinz Forthmann levaram o Cinema, na UnB, à uma situação crítica, quase que de asfixia.

Foi nessa situação que mais uma década chegou ao fim - após a famosa greve de 1977, na qual vários estudantes foram presos e expulsos -, sem que o Cinema Universitário se consolidasse. A UnB, no entanto, manteve-se como a seiva maior do Cinema em Brasília. Junto ao pioneirismo do professor e documentarista Vladimir Carvalho, uma nova gera-

O ano seguinte, 1986, fica marcado pela criação do Centro de Produção Cultural e Educativa - CPCE - com apoio financeiro do Banco Interamericano de Desenvolvimento, capacitado tecnicamente para produção de alto nível profissional em cinema e vídeo.

Os anos seguintes, que pareciam alvissareiros, trouxeram outro tipo de problema, que foi a aposentadoria concomitante de dois professores e de dois funcionários do curso de cinema, sem que houvesse a substituição dos mesmos. Em 1989, a descontinuidade da oferta de disciplinas provocada pela falta de professores, aliada à natural obsolescência do currículo, levou ao represamento da entrada de novos alunos no Curso de Cinema, para que fosse realizada uma reforma curricular e renovação do quadro docente. A partir de 1990 ficou bloqueado o ingresso de novos



alunos, situação que deveria durar no máximo dois semestres, mas que persiste até hoje.

OS DESAFIOS DO PRESENTE

Apesar de bloqueada a entrada de novos alunos no Curso de Cinema durante os cinco primeiros anos desta década, situação esdrúxula e incompreensível para os que não vivenciaram suas inúmeras crises, as atividades de ensino pesquisa e extensão em cinema continuaram existindo na UnB, inclusive com excepcional vigor em alguns momentos, o que torna ainda mais injustificável a persistência do referido bloqueio.

As disciplinas específicas do curso

continuaram sendo oferecidas normalmente, uma vez que havia e ainda há alunos regularmente matriculados no curso que demandam estas disciplinas para que possam prosseguir seus estudos e se formar; as disciplinas de formação geral cinematográfica, que são abertas aos alunos das outras habilitações da Comunicação e aos alunos de outros cursos da UnB interessados em ampliar sua cultura cinematográfica, continuam sendo ministradas, sempre com grande número de alunos; a produção de filmes e vídeos no período é bastante expressiva, tanto em qualidade, quanto em quantidade; pesquisas e textos tendo o cinema e o audiovisual em geral como

tema têm sido produzidos normalmente, inclusive algumas dissertações de mestrado; oficinas, cursos, palestras, seminários e mostras cinematográficas têm sido frequentes. Chegou-se portanto a uma situação em que o Curso de Cinema está fechado para os efeitos da matrícula de novos alunos, mas aberto para os demais efeitos.

A situação que temos hoje na UnB, com relação ao ensino e produção de cinema é bastante propícia à reabertura do Curso de Cinema, na medida em que há uma grande demanda pela área, como bem o demonstra uma abaixo-assinado feito pelos alunos da Faculdade de Comunicação, onde oitenta alunos

manifestam interesse em entrar para o Curso de Cinema. Muitos desses alunos encontram-se em outros cursos enquanto aguardam a oportunidade de cursar Cinema.

Por outro lado, o mercado profissional em Brasília, na área do audiovisual tem se ampliado significativamente. Em 1991 foi instalado em Brasília o Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal, com o objetivo de fomentar e desenvolver a produção audiovisual em Brasília. Com o apoio do referido Polo já foram realizados 10 filmes de longa-

que as novas tecnologias de distribuição de sinais colocam em disponibilidade. Há excesso de canais e *déficit* de programação. Não poderia haver momento nem conjuntura mais propícia para a reabertura de um curso de cinema.

De fato existe uma demanda pelo Curso de Cinema, tanto da parte dos alunos quanto da parte do mercado. Da parte da Universidade de Brasília existem porém algumas dificuldades que ainda não foram totalmente superadas. Uma delas é a elaboração de um currículo que contemple ao

como os das outras universidades brasileiras, devem trabalhar com um perfil de aluno e de professor, adaptado às necessidades e características do mercado audiovisual brasileiro e quicá universal.

Em termos de currículo isso implica um currículo que combine adequadamente disciplinas de formação geral (que ajudem a pensar o audiovisual em sua relação mais ampla com os indivíduos e



O Aumento da Demanda por Produção de Imagens

metragem, 11 filmes de curta-metragem e dois vídeos finalizados (dados de 1994).

Brasília conta também com um mercado de vídeo e televisão em franca expansão especialmente agora, com a entrada no mercado de duas operadoras de televisão por assinatura. Ambas já manifestaram interesse em colocar em atividade canais de programação local e neste sentido já iniciaram contatos com produtoras e patrocinadores de Brasília. A lei brasileira de cabodifusão, aprovada em janeiro de 1995 e cuja regulamentação foi publicada recentemente, prevê a existência de canais de acesso público: canal comunitário, canal universitário, canal religioso, canal legislativo e canal educativo. Estes canais, em especial o canal universitário, representam um espaço interessante para veiculação de produções independentes, inclusive dos alunos do Curso de Cinema da UnB.

O aumento da demanda por programação audiovisual não é específica de Brasília e nem é momentânea. Pelo contrário, está comprovado que há um déficit mundial de programação audiovisual, em função da grande quantidade de canais de televisão

mesmo tempo a legislação em vigor -Resolução Nº 002 de 1984, do Conselho Federal de Educação, que fixa o Currículo Mínimo do Curso de Comunicação Social - e a realidade do mercado audiovisual hoje. A título de esclarecimento vale lembrar que a maioria dos cursos de Cinema das universidades brasileiras são uma habilitação do curso de Comunicação Social e não um curso independente da área de Artes. Este é o caso do Curso de Cinema da UnB.

Num passado recente a indústria cinematográfica brasileira passou por uma crise que levou a produção a índices muito próximos de zero. Nos últimos dois anos houve sem dúvida uma retomada, tímida porém significativa desta produção. Enquanto a produção brasileira de cinema continua muito reduzida, a produção de televisão e vídeo tem crescido bastante e incorporado as tendências estéticas e as inovações tecnológicas da área. O que implica que o Curso de Cinema da UnB, bem

com a sociedade) e disciplinas práticas (voltadas para a realização em cinema e vídeo), implica também a aquisição de um parque de equipamentos que permita a produção tanto em cinema quanto em vídeo, compatível com os padrões de qualidade vigentes no mercado, aliados a uma grande competência para atrair investimentos e para gerenciar recursos financeiros que possam garantir a produção do Curso, uma vez que o corte de verbas para as universidades públicas brasileiras tem atingido índices insuportáveis e a palavra de ordem no atual governo é "autonomia universitária", leia-se "privatização" pois só sobreviverá quem for capaz de atrair investimentos privados. Essa nova conjuntura exige uma mudança na cultura acadêmica de professores, alunos e funcionários.

Com relação ao corpo docente do Curso de Cinema da UnB, vale aqui um esclarecimento. Está cada vez mais difícil conseguir e manter dentro do quadro da UnB um "staff" de



profissionais na área do audiovisual, como de resto em qualquer área técnica. Primeiro porque os salários da universidade são muito baixos em relação aos de mercado e segundo porque a estrutura acadêmica tem resultado muito rígida para permitir que o profissional possa ter suas atividades docentes sem se desligar completamente do mercado, o que é desejável. Quando um profissional está envolvido na produção de um filme, por exemplo, ele geralmente necessita dedicar-se a esse filme integralmente, por algum tempo. Dentro da estrutura acadêmica brasileira atual, isso é pouco provável ou impossível. A universidade então, ou fica com os profissionais inexperientes que ainda não conseguiram entrar no mercado, ou fica com os que já vivenciaram o mercado, mas que já estão afastados dele, por algum motivo. Ou seja, a Universidade fica com os "restos" do mercado. Nos últimos tempos tem sido frequente na UnB a abertura de concurso público para docente em áreas técnicas onde não aparecem candidatos.

Em Brasília, ao contrário de Rio de Janeiro e São Paulo, a situação é ainda mais grave porque a indústria cinematográfica brasileira, como de resto o grosso da produção audiovisual brasileira, concentra-se no eixo Rio/São Paulo e aí se concentram naturalmente os profissionais mais ativos e competentes. Ademais o custo de vida em Brasília, especialmente o item moradia é bastante alto, a ponto de desestimular qualquer mudança para a capital do país.

A alternativa a esta situação anteriormente descrita é a flexibilização da estrutura acadêmica para permitir abrigar um tipo de saber que não foi produzido pela academia, mas que necessita ser incorporado por ela em benefício de uma melhor formação dos seus alunos e que pode se configurar na forma de "oficinas" e cursos

de extensão, a serem ministrados por profissionais de mercado que não necessitam entrar para o quadro docente da Universidade de forma permanente. Esta experiência tem acontecido na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños - Cuba e em outras escolas de cinema pelo mundo afora, com bastante sucesso.

O Curso de Cinema da UnB, que deverá ser reaberto no próximo ano, pretende adotar uma estrutura mista de disciplinas regulares ministradas pelos professores do quadro perma-

Paulo Andrade



nente e oficinas, seminários e cursos de extensão a serem ministrados por professores e profissionais de fora da UnB, que tenham competência reconhecida em suas áreas de atuação. Este Curso deverá ainda está voltado para a produção em cinema, televisão e vídeo e deverá utilizar amplamente o vídeo como possibilidade mais acessível para os exercícios da linguagem audiovisual pelos alunos.

Aliada à sobrevivência do ensino de cinema na UnB, com a reabertura do Curso, quer-se resgatar também a produção universitária de cinema, vídeo e televisão. Quer-se formar um profissional que tenha uma formação

teórica crítica, mas que seja igualmente crítico e competente em relação ao fazer cinema, televisão e vídeo. Acredita-se que quanto mais oportunidade o aluno tiver de produzir dentro da Universidade, maior capacidade ele terá de criticar e transformar a realidade do mercado onde vai atuar.

Não se deseja mais como modelo de aluno, aquele que sonha com o dia em que receberá seu diploma, passaporte para que possa finalmente atuar, num mercado que ele desconhece e que por isso o fascina, um mercado onde ele acredita que exis-

tem máquinas maravilhosas cujos botões sua condição de aluno ainda não permite apertar. Enquanto não chega esse dia, ele vai lendo textos, ouvindo palestras, escrevendo, atividades que ele considera geralmente maçantes, justamente porque não sabe como relacioná-las com suas futuras atividades profissionais. Quer-se reabrir um Curso de Cinema que combine as duas coisas: formação teórica e formação prática, até porque o outro extremo também é limitado. Um Curso de Cinema universitário, voltado exclusivamente para a produção, num país como o Brasil, onde a formação de primeiro e segundo graus tem sérias deficiências, também não é desejável.

GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO

Na Faculdade de Comunicação da UnB, no momento, estão tramitando dois projetos sobre o ensino de Cinema: a proposta de alteração curricular e desbloqueio da habilitação Cinema, na área de graduação e o projeto de um curso de especialização em Cinema, na área de pós-graduação.

O Curso de Graduação em Cinema deverá formar os jovens profissionais que atuarão no mercado audiovisual e o Curso de Especia-



lização, por sua vez, deverá representar uma alternativa para os graduados que desejam aprofundar as reflexões, estudos e pesquisas sobre os diversos aspectos da atividade cinematográfica devendo atrair tanto os recém-formados quanto os profissionais que já estão no mercado, mas que desejam um espaço onde possam refletir e repensar sua prática profissional.

Existe também um projeto na área da pesquisa que também se relaciona com a área do audiovisual na UnB que é a formação recente de um Grupo Multidisciplinar de Pesquisa em Comunicações e Novas Tecnologias, coordenado pelo Prof. Murilo César Ramos e que congrega professores e pesquisadores de diversas áreas da UnB e de outras univer-

-Internet, redes de comunicações e seus impactos sociais, políticos, culturais e econômicos;

-Televisões por assinatura: sua introdução no Brasil e seus impactos sociais, políticos, culturais e econômicos;

-Redes de banda larga, digitalização e as tecnologias de computação e transmissão.

CONCLUSÕES

Existe no momento na UnB um esforço e um compromisso em termos administrativos com o desbloqueio do Curso de Cinema, que deverá ocorrer no próximo ano (1996). O ingresso dos alunos no Curso será anual, por vestibular, num total de 10 vagas. Esta decisão quanto à forma de ingresso e número de vagas trará pro

Paralelamente ao desbloqueio do Curso de Graduação em Cinema, será aberto o Curso de Especialização em Cinema, em nível de pós-graduação, com uma duração de um ano, com 20 vagas, com início previsto para março/96.

Ambos os cursos serão ministrados tanto por professores do quadro efetivo da UnB, quanto por professores de fora da UnB, que darão contribuições pontuais, em áreas específicas, através de cursos, oficinas e seminários. A idéia é utilizar os mesmos convidados tanto para a graduação quanto para a pós-graduação.

Para finalizar, diria que o cinema

Ressureição do Curso de Cinema

sidades brasileiras e estrangeiras. Este grupo está refletindo sobre a convergência entre algumas áreas de conhecimento: meios de comunicação, telecomunicações, informática. Esta convergência tem se acelerado com o avanço da digitalização das informações, inclusive das informações audiovisuais. Hoje já não existe fronteira rígida entre televisão e computador. Já é possível ver televisão na tela do computador como é igualmente possível acessar e enviar dados através da tela da televisão.

O grupo de pesquisa acima mencionado definiu as seguintes linhas de pesquisa:

-Comunicações, Novas Tecnologias e Políticas Públicas;

blemas administrativos na medida em que existe um grande número de alunos que estão hoje em outros cursos por causa do bloqueio e que gostariam então de obter uma mudança de curso, mecanismo existente na estrutura acadêmica da UnB. Ocorre porém que uma vez adotado este mecanismo de ingresso se inviabilizaria de imediato o curso, pois a UnB não dispõe no momento de condições para atender um número muito maior do que 10 alunos por ano no Curso de Cinema.



e o audiovisual na UnB, apesar das sucessivas crises do Curso de Cinema, continuam a existir enquanto áreas importantes de reflexão e de produção científica, cultural e artística. As atividades de ensino, pesquisa e extensão continuam sendo realizadas, embora careçam de uma reforma curricular, de novos investimentos, de novos professores e, principalmente, de novos alunos.

Dácia Ibiapina da Silva é chefe do Deptº da Audiovisual e Publicidade da UnB

Bibliografia

- Gomes, Paulo Emílio Salles. *Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
Gomes, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro-Cataguases-Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Usf, 1974.
Gomes, Paulo Emílio Salles. *Crítica no Suplemento Literário*. Vol I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1971.
Hollanda. Marcela Cláudia Gomes. *Levantamento histórico do Curso de Cinema da Universidade de Brasília*. Pesquisa de Iniciação Científica. Dap/Fac, 1989.
Mendes. Marcos de Sousa. *Proposta de alteração curricular e desbloqueio da habilitação Cinema*. Dap/Fac, UnB, 1995.
Pereira, Miguel Alves. *Ofício ICA/FAU Nº 067/70, de 18/03/70*.
Projeto de Criação do Curso de Graduação em Cinema. UnB, Instituto de Artes e Arquitetura. Departamento de Artes Visuais e Cinema, 1970.

Presença de JK no local onde seria construída Brasília (1956)/Reprodução



A PRIMEIRA VEZ

***VLADIMIR CARVALHO**

As acelerações da passagem dos cem anos de existência do cinema constituem estímulo mais do que suficiente para a elaboração de reflexões, revisões históricas e demarcações inéditas a partir da fabulosa inserção da chamada Sétima Arte neste século. Susan Sontag, em texto recente, dá de barato que o cinema foi “a única importante forma artística realmente nova no nosso século”, e considere-se que não foram poucas as “revoluções” que aconteceram no período por conta da inquietação e da genialidade do espírito humano, incessantemente produtivo.

tem-se como certa a divulgação no âmbito do próximo Festival de Brasília de Cinema de pesquisa que deverá funcionar como uma bomba de grande impacto junto às hostes de estudiosos e pesquisadores: a primazia da introdução do cinema no Brasil (primeiras filmagens) deixa de ser de Afonso Segretto, que filmou a Baía de Guanabara em 1898, e passa para Vittorio Capellaro, segundo irresponsível documentação levantada através de criteriosa garimpagem por um de seus familiares, recuando no tempo a data em que se deu o nosso primeiro rodar de manivelas.

Há portanto um clima propício a descobertas e novas

um tempo de abençoada sementeira, quando o país se redescobre, se volta para si e ao mesmo tempo se liga no mundo, na tentativa de se modernizar.

Com a construção de Brasília nasciam juntos a bossa nova, dava-se a renovação do teatro brasileiro e das artes plásticas, surgia o Cinema Novo que já se insinuara em 1954 com a realização de “Rio 40 Graus”, de Nelson Pereira dos Santos. E é nessa linha do desenvolvimento juscelinista que queremos nos colocar. Quer dizer, o que hoje com alguma pretensão denominamos de “cinema brasileiro” por pura diferenciação retórica dos termos cinema



A Construção de Brasília e o Cinema

Ainda no mês passado a XXIIª Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia juntou-se à célebre Faculdade de Medicina de Salvador, com quem aparentemente não tinha nenhuma afinidade mais direta, para em conjunto comemorarem, com um ciclo de debates e comunicações, o transcurso dos cem anos do próprio cinema, da psicanálise e da invenção do Raio-X, genialidades que têm tudo em comum, definidas com muita felicidade por um dos debatedores como sendo “um facho de luz que irrompe da escuridão, iluminando a matéria e a alma”. Apesar das guerras, da fome e de tantas outras atrocidades que infelicitam o nosso tempo, o homem ainda é capaz de se resgatar a si mesmo através da imaginação e do conhecimento. Num outro momento, no capítulo das revisões históricas do cinema, no Brasil,

demarcações no contexto dessa longa e luminosa história. Então, aproveitando a deixa e voltando-nos para o que nos compete mais de perto e afetivamente, ou seja, a presença da atividade cinematográfica em Brasília, identificamos no momento das celebrações a oportunidade para alguma especulação em torno dos marcos mais visíveis que assinalaram essa presença entre nós. Episódio que se encaixa no cômputo geral do cinema brasileiro, o cinema em Brasília tem uma direta relação com as profundas transformações que tiveram lugar no país no período que medeia entre os anos 50 e 60, por conta especialmente das idéias desenvolvimentistas no plano econômico e social que tiveram também enorme repercussão junto à cultura. Nesse setor da vida nacional a classe média intelectualizada sentiu-se no seu elemento e foi

carioca, cinema paulista, nordestino ou gaúcho, etc., (na verdade o que existe é cinema brasileiro) teve o seu nascedouro, sua origem mítica no momento mágico em que Juscelino Kubitschek baixou pela primeira vez no cerradão quase virgem e no que já era um canteiro de obras da nova capital. A essa altura da política brasileira nenhum governante tomava iniciativa importante que não fosse amplamente documentada através da imagem em movimento. Não havia ainda a febre dos vídeos mas os *movietones* da época estão aí para provar. O fato é que Brasília deu-se à luz, veio ao mundo, sendo filmada. Sob a luz do sol e dos refletores foi nervosamente partejada pelo cinema, “testemunha ocular da história” como queria antigo *slogan* do Repórter Esso, na voz maviosa de Heron Domingues.

A data - já que tem de haver

Momento da primeira viagem de JK à Brasília(1956)/Reprodução



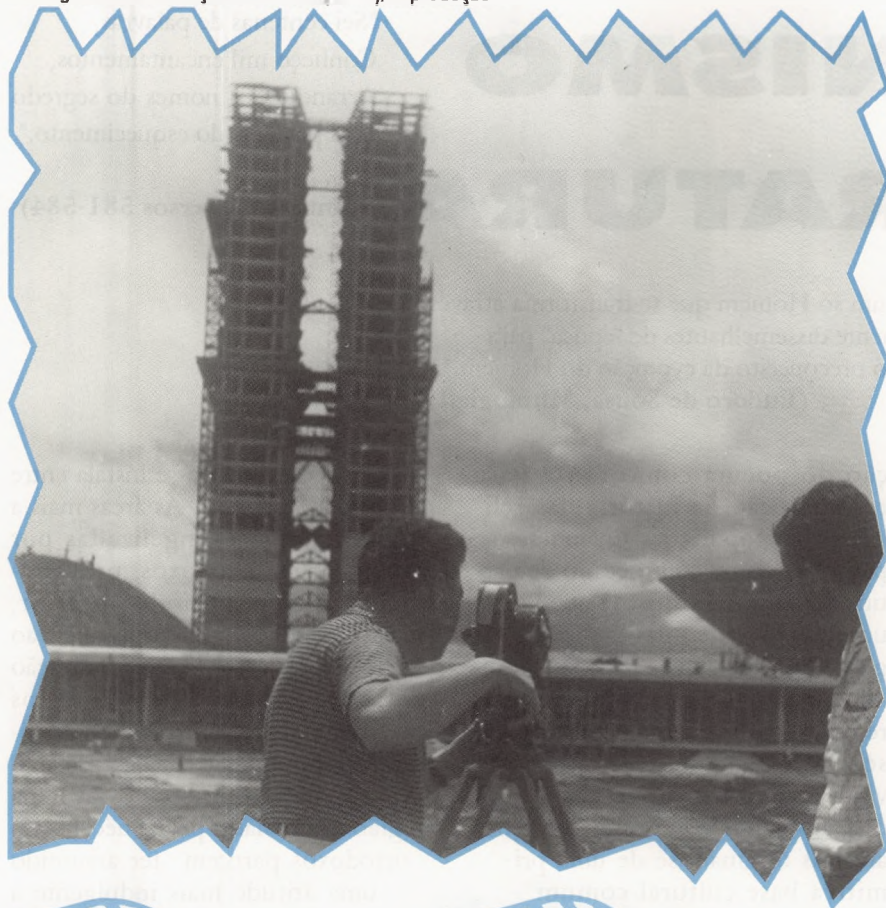
uma, pelo menos como ponto de partida - pode ser aquela terça-feira, 2 de outubro de 1956, manhã de sol, em que JK tocou com os pés e a voz pioneiros uma trilha (sonora?) do cerrado. Pode alguém contestar mas está ali, à mão, inexoravelmente registrado nos assentamentos históricos de Brasília: naquele dia o presidente declarou Brasília *fundada* e produziu o primeiro papel de sua inevitável burocracia, assinando o ato de nomeação de Mário Meneghetti para Ministro da Agricultura. Desse evento salta aos olhos do historiador de hoje uma evidência. Ao contrário da auditoria individual das primeiras filmagens no Brasil, cujo cetro será postumamente empunhado por Vittorio Capellaro, a paternidade das imagens do ritual fundador pertence com todas as letras ao anonimato coletivo: uma plêia-

de (quais os nomes?) de “câmeras” realizou o registro juscelinista sob a soalheria do Planalto Central naquela mítica e inaugural manhã de terça-feira.

Um fato menor, quase prosaico mas curioso, marcou tecnicamente aquele registro: muitos cinegrafistas, diz a lenda, no afã do furo histórico e na tropelada do momento, se dispensaram de medir a luz como de praxe, subestimando a intensa luminosidade do Planalto. O resultado foi desastroso para alguns: por não acreditarem nos fotômetros perderam grande parte do precioso material filmado. Até hoje usa-se de certa cautela quando se filma sob a usina de luz que fuzila de cima. Detalhe importante à parte, o caso é que lá deviam estar todos os chamados jornais da tela, um magno acontecimento como aquele não dispensaria a presença de

Jean Manzon, de Carlos Niemeyer (primo do arquiteto), Persin e Perrin, Herbert Richers, Isaac Rozemberg, entre outros.

Todavia, não houve nem poderia haver a chamada exclusividade. Como então pinçar um único nome entre os cinegrafistas? Como distinguir com os louros da primeira filmagem de Brasília um desses audazes rapazes com a câmera? Fica a vaga e saudável autoria coletiva do feito. Feito que produziria também uma esplêndida e, para nós, gratificante simultaneidade no tempo: o cinema e a cidade nasciam juntos aqui. Como gêmeos históricos, irrompiam da luz benfazejos estorvos perante as admiradas e ínvias terras do Centro Oeste. Chegavam ombreados a essas plagas o cinema, milagre da técnica, e a cidade, símbolo do progresso e da civilização, numa feliz parce-



mance primal do Fundador, pois a sua incorporação à empreitada de Kubitschek se dá exatamente em 1956, ano da fundação. Em sua folha de serviços consta um número considerável de filmes-reportagens (vide no Memorial JK) como é o caso de "A Primeira Missa", "Brasília, Capital da Esperança", "Visita de Foster Dulles", "Visita do Príncipe Aikito" e "Visita do Presidente Gronchi", entre outros títulos. Sálvio, que conhecemos ainda em atividade, viveu e trabalhou muitos anos em Brasília, sendo em etapas diferentes funcionário da Fundação Cultural e do Setor de Documentação Cinematográfica do Palácio Buriti. Veio a falecer aqui em 1990, aos 61 anos de idade, vítima de um derrame cerebral.

Pela sua contribuição jornalística à memória cinematográfica

A Memória Cinematográfica da Cidade

ria, na qual o homem domando a natureza introduzia a História onde antes só havia indiferente Geografia.

Podemos sentir aí ressonância daquele estado de espírito que Henri Agel percebeu e deu a conhecer em seu ensaio mais completo. "Cinema tem Alma?", quando se sensibilizou estudando o cinema na sua íntima relação com o mundo físico, com a natureza, passeando a imaginação humana por longínquas paisagens desertas e intactas. Criou então a expressão "co-nascimento", mixando no francês *naissance* e *connaissance*.

Um século depois da marcha para o oeste americano que produziria depois um imortal e popularíssimo ciclo cinematográfico,

nós

empeenderia-

mos o nosso *rush* caboclo, erguendo e filmando Brasília, a epopéia produzida por JK, com roteiro magistral de Lúcio Costa e competente direção de Niemeyer. Um *far-west* a moda da casa.

Na época, Juscelino, que realmente parece ter intuído a importância da imagem cinematográfica, não hesitou e foi por suas mãos e mineirice providenciais que vieram, desde o início, de Belo Horizonte para Brasília José Silva e Sálvio Silva, pai e filho cinegrafistas, para cobrirem permanentemente a batalha da construção, a inauguração e acontecimentos de nota da nova capital. Compulsando notas curriculares de Sálvio Silva, por exemplo, pode-se deduzir que ele esteve presente com sua câmera na perfor-

ca da cidade e numa primeira abordagem-piloto de seu papel (fotos ampliadas de seus fotogramas podem ser vistas no Arquivo Público do GDF e na Fundação Cinememória) ele pode ser considerado ao lado do pai uma espécie de avô do cinema brasileiro. Daqui onze anos, quando comemorarmos o cinquentenário do cinema brasileiro, de posse de dados mais preciosos de seu perfil, haveremos de prestar a ele (s) as homenagens a que faz jus.

Até lá voltamos aos arquivos e ao assunto buscando situar menos superficialmente a sua figura e a memória do cinema candango.

(*) Cineasta e pesquisador, autor, entre outros, dos filmes "O País de São Saruê" e "Conterrâneos Velhos de Guerra".

XAMANISMO E LITERATURA

"Sei centenas de palavras,
Conheço mil encantamentos,
Arranquei os nomes do segredo
E as palavras do esquecimento."

(Canto XVI, versos 581-584)

"Proponho(...) que em vez de falar-se em um só Homem que se transforma através dos tempos, se fale de homens profundamente dissemelhantes de "época" para "época" de uma história que não assente no preconceito da evolução do Homem."

(Eudoro de Sousa, Mitologia I)

"O mito pode degradar-se em lenda épica, em balada ou em romance, ou então sobreviver, em forma diminuída, nas "superstições", hábitos, nostalgias, etc., não perdendo, por isso, a sua estrutura nem o seu valor."
(Mircea Eliade, Tratado de História das Religiões)

JOSÉ BIZERRIL NETO

Para a reconstrução da história daquelas sociedades nas quais a introdução da escrita se deu em época relativamente tardia - com a ausência, portanto, de documentos escritos correspondentes às suas origens remotas - onde a tradição oral é o veículo principal da preservação da memória coletiva, a arqueologia e a lingüística tornam-se instrumentos fundamentais.

Desde que se leve em consideração o caráter fragmentário das tradições mítico-religiosas contidas nas fontes folclórico-literárias - em que pesem os anacronismos, as reelaborações sucessivas, a diluição dos elementos mítico-simbólicos, assim como sua *des-sacralização* - estas podem oferecer uma rica contribuição para o estudo da história das religiões. Este é o caso do Kalevala, poema épico nacional da Finlândia, que representa a forma mais tardia e cristalizada de uma tradição milenar, preservada nas canções populares, com origens que remontam a antes da era cristã.

Tendo como objetivo a utiliza-

ção do poema como fonte para reconstrução da história das religiões das populações finlandesas, a pesquisa tomou como ponto de partida dois pressupostos: I) que houve uma sobrevivência das tradições religiosas pré-cristãs nas canções populares, especialmente nas áreas mais remotas, em que foram coletadas no século XIX, vindo a compor um vasto acervo, a partir do qual surgiu o Kalevala; II) que essas tradições arcaicas originam-se de uma primitiva base cultural comum das populações de caçadores e pastores nômades da Eurásia.

É absolutamente fundamental que, antes mesmo de adentrar o estudo da fonte propriamente dita, esses dois pressupostos sejam corretamente explicados, tornando mais fácil a compreensão dos próximos tópicos.

Desde a instalação de populações proto-fino-úgricas na Escandinávia e no Báltico, em um período que varia entre 4000 e 3000 A.C., com sua migração para o sudoeste da península finlandesa no início da era cristã, até um época relativamente recente, essas populações têm-se mantido na periferia da área de influência da civilização européia. A cristianização da região se deu em época relativamente tardia; vindo da

Suécia, o catolicismo se instala entre os séculos XI e XIV. As áreas mais a oriente foram evangelizadas por missionários ortodoxos, provavelmente em um período anterior, mais ou menos contemporâneo ao início do processo de cristianização entre os eslavos. Entretanto, os esforços mais sistemáticos de erradicação das antigas tradições pré-cristãs tem início no século XVI, na região controlada pela Suécia. Os ortodoxos parecem ter assumido uma atitude mais indulgente a esse respeito, mediante uma estratégia de absorção e reapropriação dessas tradições, o que parece ser confirmado pela maior quantidade e vitalidade das canções coletadas na Carelia e na Ingria. O resultado da coleta de canções populares por Lönnrot, seus antecessores e sucessores, parece apontar para a existência de um corpo consistente de poesia por toda a área báltico-finesa, com os mesmos temas e personagens e a mesma métrica octossilábica que parece característica já nas populações proto-báltico-finlandesas. Um outro indício do caráter mítico assim como da antigüidade dos poemas é fornecido por Mikael Agricola, bispo luterano do século XVI, que "lista Väinämöinen e Ilmarinen entre os deuses do povo

O Mito
entre a
História
e a Cultura

de Häme." O mesmo autor cita também, em um outro momento, uma deidade mencionada no Kalevala, Ahti, o deus dos mares .

Em torno do IV ou III milênios antes de Cristo, as antigas populações proto-fino-úgricas, habitando a região compreendida entre o Altai e os Urais - conforme indícios arqueológicos e filológicos - possuíam não só um idioma comum mas especialmente uma cultura relativamente unificada . (Não me cabe aqui tomar partido na polêmica acerca da existência de uma família linguística uralo-altaica, ou de um grupo urálico, ou melhor, fino-úgrico, distinto do altaico.) Com a dispersão dessas populações, essas sociedades desenvolveram seu próprio idioma e tradição cultural específica, sem no entanto deixarem de ter preservado alguns elementos comuns, como o fato de serem marcadas pelo nomadismo; caçadores e pastores habitando as estepes e florestas, com uma cultura material adaptada e esse modo de vida. Do ponto de vista da história das religiões, o que importa são certos elementos comuns à religião eurasiática: "a crença no deus celeste, soberano dos homens, um tipo específico de cosmogonia, a solidariedade mística com os animais, o xamanismo." Essa questão será retomada mais à frente quando da delimitação dos processos utilizados na interpretação dos cantos que compõem o poema.

ELIAS LÖNNROT O KALEVALA: O CONTEXTO DO ROMANTISMO

"O Kalevala é uma combinação de antigos poemas populares épicos e líricos, poemas de casamento, encantamentos, provérbios assim como adições e variações escritas por Elias Lönnrot em conformidade com o exigido pelo seu projeto de trabalho. Calcula-se que apenas 3% do texto incluído no Kalevala consistem de linhas escritas pelo próprio

Lönnrot, e sendo assim o Kalevala é autenticamente um épico baseado na poesia popular." Mesmo essa parcela de recriação por Lönnrot obedeceu os métodos tradicionais de reelaboração utilizados pelos cantores populares, cada um dos quais possuía seu próprio estilo, sua própria maneira de recontar as histórias preservadas pela tradição oral . Nesse sentido, pode-se afirmar que Lönnrot é, a um só tempo, compilador - pelo trabalho de pesquisa e coleta de material - e autor - pela organização de uma seleção desse material sob a forma de épico, com uma pequena parcela de recriação p e s -

soal. Entretanto, deve-se destacar que ele não foi nem o único nem o primeiro a coletar poesia popular. Essa preocupação já vinha sendo manifesta por elementos do clero e funcionários do estado nos séculos XVI e XVII - como é o caso do bispo Mikael Agricola, responsável pela primeira publicação de uma amostra escrita da poesia popular finlandesa, que aparece em conjunto com uma condenação das práticas "pagãs", e da iniciativa do governo sueco do século XVII, cujo resultado foi o

registro de encantamentos mágicos, uma poesia para um ritual de caça ao urso e histórias sobre os filhos de um gigante chamado Kaleva . No século XVIII, intelectuais da Universidade de Turku publicaram pesquisas sobre as tradições populares finlandesas, nas quais são mencionados personagens do Kalevala .

No século XIX, com a Finlândia sob domínio russo, criaram-se condições para o florescimento de um movimento de busca de raízes culturais e de constituição de uma identidade nacional, no contexto do movimento romântico que então se desenvolvia por toda a Europa. Tendo a



Universidade de Turku inicialmente como centro dessas preocupações, uma série de coletâneas foi publicada nas primeiras décadas desse século das quais poderíamos destacar as de R. Von Becker, professor de Lönnrot .

É sob o influxo dessas tendências de resgate do passado para construção da identidade nacional que toda importância do trabalho de Lönnrot se revela, quando da constituição da Finlândia como nação independente .

O Kalevala, em suas duas versões, assim como outras obras , sur-

giram ao longo dos anos de movimentada vida intelectual de seu autor-compilador, tendo um papel determinante no estudo e valorização do idioma finlandês, bem como de sua utilização na criação literária. Inúmeras viagens a regiões longínquas e de difícil acesso - principalmente na Carélia e na Ingria - foram necessárias para a concretização desse projeto intelectual. Em meio a essas excursões, e após a publicação preliminar de algumas coletâneas, surgiu a idéia da elaboração de um épico, de inspiração homérica, a partir da seleção dos melhores poemas e da adaptação dos mesmos de modo a formarem uma totalidade.

Apesar de, nos primeiros anos após sua publicação, em uma tiragem reduzida, o Kalevala ter sido pouco lido fora dos meios acadêmicos, e também das críticas de alguns folcloristas contra a alteração da matéria-prima original - os poemas populares - o épico progressivamente aumentou de importância, servindo como catalisador de um amplo movimento cultural - de cunho romântico - a que alguns chamaram Carelianismo - de busca de inspiração artística na região da Carélia - aonde Lönnrot coletou a maior parte dos mais belos poemas - e em sua cultura, que deu origem a outras pesquisas e coletas de poesia popular, assim como a obras no campo da música, das artes plásticas e da literatura, inspirada nos personagens e na ambientação do Kalevala.

ALGUNS APONTAMENTOS METODOLÓGICOS

Em primeiro lugar, faz-se necessário traçar uma distinção entre o Kalevala, entendido como obra literária publicada por Lönnrot no

século XIX, e o que se poderia entender como poesia kalevalaica, constituída pelo corpo de poesia popular transmitida e preservada pela tradição oral por toda a região báltico-finlandesa, caracterizada por um certo número de temas e personagens tradicionais - dentre os quais Väinämöinen - e caracterizada pela métrica octossilábica e pelo uso da aliteração e do paralelismo como recursos estilísticos recorrentes. Em um certo sentido, pode-se considerar que a primeira está contida na segunda. (A maneira como foi delimitado o âmbito da poesia kalevalaica já exclui *a priori* as obras literárias compostas sob a influência do Kalevala por autores contemporâneos.)

Trataremos aqui apenas do Kalevala, como uma pequena amostra deste acervo, do qual a maioria ainda resta por ser estudada. Só o material conservado nos arquivos da Sociedade de Literatura Finlandesa ultrapassa a quantidade de 130.000 poemas, isso sem mencionar os acervos da Academia Estoniana de Ciências e da filial de Petrozavodsk da Academia soviética de Ciências.

De maneira similar ao que já foi tentado por outros autores, é possível subdividir a poesia kalevalaica em categorias definidas, nesse caso, por tema. Não se pretende aqui a obtenção de um sistema definitivo de classificação, mas pelo contrário, de um certo número de categorias mais ou menos flexíveis que possam servir de ponto de partida para a interpretação do conteúdo do kalevala, compreendida dentro do contexto da poesia kalevalaica.

Os temas distintos superpõem-se sob a forma de extratos provenientes de períodos cuja datação é grandemente dificultada por esse mesmo processo de superposição, acrescido à

reelaboração que o material vem lentamente sofrendo ao longo dos séculos.

Para o propósito que aqui nos interessa, os poemas serão divididos em 4 categorias: (I) poemas míticos; (II) poemas mágicos e xamânicos; (III) o período viking; (IV) poemas cristãos. Antes de prosseguir é importante explicitar que, por vezes, elementos de mais de uma categoria se encontram em um mesmo canto, o que poderá ser melhor compreendido após uma exposição acerca de que consiste cada uma delas.

(I) POEMAS MÍTICOS:

Os poemas e trechos de poemas serão considerados como pertencentes a esse extrato quando corresponderem à seguinte conceituação de mito, proposta por Mircea Eliade: "...el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta como, gracias a las hazañas de los seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es pues, siempre el relato de una "creación", se narra como algo que ha sido producido, ha comenzado a Ser. El mismo nos habla de lo que ha sucedido REALMENTE, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los "comienzos". Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad(...)de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado(...) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día."

Dessa forma, são míticos por definição os poemas que tratam de cosmogonia, assim como as narrati-

Os Difíceis Caminhos do Relato Mítico



vas das origens de seres, objetos, elementos ou fenômenos da natureza - como, por exemplo, o ferro, o fogo, a serpente, etc. - com o objetivo de obter poder sobre os mesmos, como é o caso dos encantamentos mágicos, seja parcial ou totalmente.

(II) POEMAS MÁGICOS E XAMÂNICOS:

Esses poemas são os que narram, ainda que de uma forma já desfigurada e difusa, as experiências extáticas dos xamãs, como - principalmente - a viagem ao Outro Mundo, assim como descrevem experiências típicas do ofício do xamã que pode ser descrito de forma sintética em umas poucas linhas: "(...) o xamã é

ao mesmo tempo teólogo e demonólogo, especialista do êxtase e homem medicina, auxiliar da caça, protetor da comunidade e dos rebanhos, psicopompo e, em certas sociedades, erudito e poeta." Ou, em outras palavras: "(...)pode-se dizer que o xamã defende a vida, a saúde, a fecundidade, o mundo da "luz", contra a morte, as doenças, a esterilidade, o infortúnio e o mundo das "trevas" .

(III) POEMAS "VIKINGS":

Neste extrato, sob influência da experiência das populações finlandesas medievais da presença viking na Finlândia e no Báltico, assim como de sua participação nas expedições de comércio e pirataria desse povo,

os xamãs personagens das canções populares assumem um novo perfil - mais marcadamente épico - de guerreiros e participantes de heróicas expedições marítimas - cujo protótipo no Kalevala é o personagem Lemminkäinen.

(IV) POEMAS CRISTÃOS:

Quando o Cristianismo iniciou sua penetração entre as populações finlandesas utilizou-se das canções populares - ou pelo menos de sua técnica de composição - como veículo para transmissão da mensagem evangelizadora - criando em estilo local versões de histórias cristãs, como por exemplo o nascimento do Cristo; apropriando-se de temas e personagens míticos "pagãos" e, por

fim, combatendo o xamanismo e ridicularizando e *des-sacralizando* esses personagens.

Lembremos aqui os dois pressupostos desenvolvidos na introdução: da longa duração dos temas da poesia popular e de sua vinculação com as tradições arcaicas da Eurásia. Por essa razão, na identificação dos temas míticos e xamânicos, lançaremos mão de dois recursos: uma comparação dos temas do Kalevala com a tradição xamânica eurasiática (das populações siberianas, altaicas e fino-úgricas) tomando como referencial a obra clássica de Mircea Eliade, **Le Chamanisme**, o recurso ao acervo simbólico da mitologia e da história das religiões universais, através do **Dicionário de Símbolos** de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

Por fim, resta deixar claro não só o caráter transitório desse primeiro esforço classificatório, assim como o fato de que tem um aspecto utilitário, no sentido de favorecer a tentativa de interpretação do material poético, em si mesmo mais complexo e denso do que qualquer classificação deixa transparecer e, por si mesmo, avesso às sistematizações.

EXTRATO MÍTICO

Já feita uma primeira apresentação, nada melhor para iniciar esse tópico do que aqueles acontecimentos que estão no cerne e na base de qualquer mitologia: a cosmogonia.

No princípio dos tempos, tudo o que existe é o mar primordial, sobre o qual desce um ser sobrenatural, de caráter celeste: Ilmatar ou Luonnotar, a donzela do ar. Fecundada pelas ondas e pelo vento, ela concebe Väinämöinen, transportando-o em seu ventre por setecen-

tos anos. Impedida de deixar o mar por sua gravidez, Ilmatar pede auxílio a Ukko, o deus celeste supremo, que lhe envia um pato, o qual, fazendo um ninho sobre seu corpo, lá deposita 7 ovos, seis de ouro e um de ferro. O ninho é derrubado por Ilmatar e os ovos caem ao mar, rompendo-se. Da casca surgem o céu e a terra, da gema o sol, da clara a lua. Os movimentos do corpo de Ilmatar, nadando no oceano, dão

que flutua no oceano, quanto o pato enviado por Ukko. O mar ou oceano primordial remete à origem de todas as coisas, assim como ao estado de indistinção e indeterminação das origens, podendo ser visto como a matriz de onde provém o cosmos - tanto entre os povos nômades da Eurásia, assim como na Mesopotâmia, no Egito ou na Índia antigos. Os sete ovos, seis de ouro e um de ferro, depositados pelo

pato, que, rompendo-se dão origem ao Mundo, muito claramente remetem ao simbolismo bastante difundido do ovo cósmico, matéria-prima indiferenciada das origens, cuja quebra equivale à separação, diferenciação e ordenamento dos elementos opostos. Não carece de significado também o número sete, assim como o ouro e o ferro. A respeito desse último, na sua acepção de "força dura, sombria, impura e diabólica", é o único elemento do poema que poderia estar veladamente mencionando a origem do Mal, já que não há aqui quaisquer indícios das influências dualistas, provavelmente iranianas, que oponham desde o começo dos tempos o deus celeste, nesse caso Ukko, ao senhor do Mundo Inferior, no caso Tuoni ou Mana, que sequer

aparece nesse primeiro poema - a não ser que o pato se confunda com o cisne, que, como se vê em outros cantos habita o rio de Tuonela, o rio dos mortos, o que vincularia o deus do mundo subterrâneo ao auxiliar ornitomorfo do deus celeste. Restaria ainda traçar algumas considerações a respeito de dois dos protagonistas do poema, Väinämöinen e Ilmatar, a virgem do ar. Sabendo que na primeira versão do Kalevala é Väinämöinen quem cria o mundo, determinar a natureza de Ilmatar se torna ainda mais difícil. Seria ela

A Forja de Sampo



origem à terra seca sobre as águas, com seus acidentes geográficos. Por mais 30 anos Väinämöinen permanece no ventre de sua mãe, até que decide sair, vagando à deriva no mar, até alcançar a terra ainda desabitada (Canto I).

Nesta primeira etapa do mito, aparecem de forma inequívoca alguns elementos característicos das cosmogonias da Eurásia Setentrional. A criação se dá por um mergulho do deus celeste supremo, ou melhor, no caso, por um seu representante ou auxiliar - tanto Ilmatar,

uma criação poética de Lönnrot, uma deusa "pagã" ou um personagem folclórico inspirado na Virgem Maria? Lembremos ainda que, no caso daquelas tradições (eurasiáticas) em que ocorreu o "afastamento" mítico do deus celeste, tornado deus *otiosus*, seu lugar no culto tendeu a ser ocupado por uma multidão de deuses menores, algumas vezes considerados seus descendentes, mais próximos dos homens e, por isso mesmo, mais dispostos a intervir na sua vida cotidiana. Ainda nesse sentido, seria interessante acrescentar os nomes de algumas deidades celestes femininas do panteão iacuto, com o propósito de justificar a especulação a propósito da origem "pagã" de Ilmatar, são elas: "A Doce Mãe Criadora", "A Doce Dama da Natividade", a "Dama da Terra". Quanto a Väinämöinen, sua origem aponta para seu caráter sobre-humano - gerado no momento mesmo da criação do mundo, nascido já ancião, ele é o seu primeiro habitante. Como será também indicado no próximo canto, assim como por outros indícios fornecidos anteriormente, originalmente ele deve ter sido um deus, demiurgo ou herói civilizador, que, com o correr dos séculos, foi assumindo uma feição mais humanizada, como o maior dos bardos e protótipo do xamã.

O mito cosmogônico prossegue com a chegada de Väinämöinen à terra desabitada e com a origem da vegetação e da agricultura. Uma divindade chamada Pellervoinen, o jovem Sampsa, semeia a terra e as plantas crescem à exceção do carvalho. Cinco virgens do mar ceifam a relva. Tursas, o ancião das ondas, queima o feno e deposita a bolota do carvalho nas cinzas, que germina e cresce até atingir o céu ocultando o sol, a lua e as estrelas. Atendendo

ao pedido de Väinämöinen, Luonnotar, a mãe divina, envia-lhe um anão que emerge das águas, inteiramente trajado e equipado com utensílios de cobre, que atinge uma gigantesca estatura e derruba o carvalho com três golpes de machado. O narrador destaca uma série de propriedades mágicas da árvore: a felicidade eterna para o possuidor de um ramo; a arte mágica para o possuidor da copa; o amor eterno para quem recolher um galho; as lascas, recolhidas no norte, em Pohjola, para a fabricação das flechas do bruxo e das armas dos guerreiros. Com a queda do carvalho, a ordem retorna ao Cosmos, com o reaparecimento do sol e da lua, o arco-íris e o florescimento da vegetação.

Após preparar a terra, derrubando e queimando as árvores, à exceção da bétula - para que nela os pássaros pousem -

Väinämöinen a semeia.

Tendo poupado a bétula, ele conquista a amizade da águia.

Väinämöinen entoia um encantamento para propiciar a fertilidade da terra, em que menciona dois personagens: a anciã que sobre a terra tem sua eterna residência - dona divina dos campos - e Ukko, deus supremo, o trazedor da chuva. O deus celeste concede a chuva e a fecundidade aos campos, os cereais germinam e crescem (Canto II).

Väinämöinen presencia o surgimento da vida vegetal sobre a terra outrora deserta, graças ao poder do deus Pellervoinen. O episódio que se segue é mais enigmático: após a intercessão de deidades marinhas, em que se leve em consideração o simbolismo do mar como fonte de vida e os poderes regeneradores e fertilizantes das águas, o carvalho - chamado "A árvore de Deus" - cresce até atingir proporções gigantescas, ocultando os astros com sua copa.

Esse crescimento, acrescido às suas propriedades mágicas, por um lado evoca o simbolismo do eixo do mundo e da árvore cósmica, que faz a ligação entre o céu e a terra, ao mesmo tempo em que remete aos mitos que narram a separação destes, assim como também ao tema do gigantismo e da monstruosidade, fruto de uma fecundidade primordial perigosa e descontrolada - que surgem no princípio dos tempos - e que tem que ser eliminados para que a ordem cósmica seja instaurada. Esse feito é realizado por uma criatura das profundezas enviada pela deusa celeste. O anão-gigante está trajado de cobre, símbolo da água e da vegetação, e cumpre sua missão com três golpes de machado, o que parece reforçar a idéia de um reordenamento cósmico, confirmado pelo reaparecimento do sol, da lua e do arco-íris - símbolo da ligação entre o céu e a terra, presságio ligado à renovação cíclica do Cosmos. Num segundo momento do poema, Väinämöinen, no papel de herói civilizador, funda a agricultura - com uma primeira derrubada de árvores, seguida da queimada e da semeadura. Aqui é central o tema da bétula e da águia. Nas tradições xamânicas eurasiáticas, a bétula é uma árvore sagrada, símbolo da árvore cósmica, eixo localizado no centro do Mundo, ligando os três níveis cósmicos, sobre a qual, no seu topo, a águia, identificada com o deus celeste. É no tronco da bétula que são feitas incisões, em geral em número de 9 ou até 12, que representam os diversos níveis celestes, o qual o xamã escala nos ritos de iniciação e nas suas viagens extáticas ao céu. A águia, "encarnação, substituto ou mensageira da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste" é "pássaro-tutelar, o iniciador e o psicopompo". Inúmeros relatos a conectam ao xamanismo: como condutora da alma do xamã na sua viagem, como espírito auxiliar, como pai dos xamãs ou primeiro xamã. Restaria acrescentar ainda duas

O encontro dos Divinos e dos Mortais

observações. Eliade menciona que entre os camponeses finlandeses, encontra-se uma série de crenças referentes a um personagem que aparece em seus ritos agrários como personificação mítica das forças da vegetação. Talvez seja a mesma anciã, "dona divina dos campos", a que o poema faz referência. Por fim, caberia relevar o caráter ambivalente de Ukko, o deus celeste, entre urâniano e deus de tempestade, com aspectos ligados à fertilidade.

Nos cantos VIII e IX, Väinämöinen fere sua perna com um machado e sai em busca de

armas e ferramentas. Isso acrescido ao fato de ter vínculos com Ukko e Hiisi, um espírito do mal - que tem participação indireta na origem do aço - remete a sua ambigüidade tanto quanto à do ferreiro, ambos simultaneamente ligados aos poderes da vida e da morte. Este mito, assim como outros de menor extensão ou importância que permeiam o Kalevala, pode ser perfeitamente situado no contexto das fórmulas mágicas, pois a idéia central do poema é a noção implícita de que o conhecimento das origens de um ser dá a seu possuidor o poder de con-

populares, muito adequadamente chamados em língua inglesa de "Rune-singers". Esses poemas (Cantos XL, XLI e XLIV) fazem parte do ciclo do roubo do Sampo, que será mencionado no extrato viking. Contudo podem servir de ponto de partida para uma reflexão acerca das conexões entre música, poesia e xamanismo, servindo de elo de ligação com o próximo tópico.

Durante a viagem para Pohjola, com o propósito de roubar o Sampo, a barca dos heróis encalha sobre o dorso de um gigantesco lúcio. Após o fracasso das tentativas

O Mito de Aino



alguém que conheça a origem do ferro, para que possa tratar-lhe a ferida. Ele encontra um ancião que logra curar o ferimento pela narração do mito e por uma súplica a Ukko. O ferro surgiu do leite que escorreu dos seios de três filhas de Ukko, chamadas as Três Donzelas ou as Filhas da Natureza - o leite negro gerou o ferro de forja; o leite branco, o duro aço; o ferro vermelho, o ferro quebradiço. Temendo seu irmão, o fogo, o ferro permaneceu oculto sob a terra até que nasceu Ilmarinen, que o descobriu e o forjou pela primeira vez, fabricando

trolar o ser em questão, através da recitação ritual do mito de origem. Na medida em que faltam instrumentos teóricos para incluir esses mitos mais específicos na comparação que vem sendo feita entre o conteúdo dos poemas e a tradição xamânica eurasiática, eles em certa medida fogem ao propósito da pesquisa e por essa razão não serão explorados.

Há um certo número de cantos que narra a origem do kantele - instrumento de cordas semelhante à cítara e que tradicionalmente acompanha as recitações dos poetas

de Lemminkainen e Ilmarinen, Väinämöinen livra o barco, partindo o peixe ao meio com sua espada. O lúcio é cozido e comido por toda a tripulação e passageiros do barco. Com sua mandíbula como caixa de ressonância, seus dentes como cravelhas e cordas de crina, Väinämöinen cria um instrumento musical, o kantele. Após ter fracassado a busca de algum outro capaz de tocá-lo, o kantele retorna às mãos de seu criador e legítimo possuidor (Canto XL). Sentado sobre um monte de prata e ouro, Väinämöinen toca o kantele pela

primeira vez, atraindo com a beleza de sua música todos os seres; os animais, os deuses e espíritos da floresta; a águia, que desce do céu com outras aves; as Filhas da Natureza; o sol e a lua; os peixes e Ahto, o deus dos mares, além de outras divindades aquáticas; os seres humanos. A beleza da música provoca lágrimas no bardo e em sua platéia. Um pato azul mergulha no mar e recolhe as lágrimas de Väinämöinen, transformadas em pérolas e conchas (Canto XLI). Durante o episódio da batalha pela posse do Sampo, o primeiro kantele cai ao mar (Canto XLII). Com um instrumento feito por Ilmarinen, Väinämöinen vasculha o fundo do mar, sem, no entanto, recuperar o primeiro kantele. Com madeira de bétula, cravelhas de carvalho e cordas feitas dos cabelos de uma donzela, ele faz um novo kantele, e mais uma vez toca, alegrando toda a natureza, mas sem dessa vez atrair a atenção dos deuses (Canto XLIV).

O tema da barca será mencionado no próximo tópico, no entanto, dadas as circunstâncias da viagem a Pohjola, é possível vincular o kantele ao xamanismo e suas experiências extáticas. O material de que é feito o primeiro kantele é tirado do mar, a cujas profundezas algumas populações associam o mundo dos mortos, isso sem mencionar a crina de cavalo, animal relacionado às profundezas abissais, assim como considerado psicopompo. Tanto as origens marítimas quanto a montanha de ouro e prata - associada à simbólica do Centro do Mundo e a da matéria primordial, anterior a todas as separações de polaridades opostas - revestem o relato de uma dimensão cosmogônica, da mesma forma que o mergulho do pato azul em busca das lágrimas de Väinämöinen. O poder de sua música é análogo ao poder dos cantos xamânicos, de evocar deuses e espíritos. Afora a associação mais ou menos imediata com a lira de Orfeu, podemos traçar paralelos com a harpa mágica do deus

irlandês Dagda - que tinha o poder de induzir, naqueles que ouvissem sua música, alegria, tristeza ou sono, capacidades também tradicionalmente atribuídas aos bardos celtas - e também com a ciência dos mantras da tradição indiana... Uma vez perdido o primeiro kantele no mar, é criado um segundo, desta vez análogo ao utilizado pelos "rune-singers" pelo menos até o século XIX. Aqui caberia esclarecer que, além do tambor, em certas populações fino-úgricas, como é o caso dos tremyugan, os xamãs utilizam instrumentos de cordas para induzir o transe. Há que se notar nessa reatualização que a criação do segundo kantele implica elementos implícitos do tema mítico da decadência do xamanismo, de acordo com a concepção de que no tempo das "origens" tudo era revestido de uma maior grandeza. A ligação que se estabelece entre Väinämöinen e a natureza remete à idéia de que o xamã, mediante o processo de iniciação, recuperou, reatualizou os laços que uniam homem e natureza no tempo mítico, tema que parece estar presente na abertura do épico, quando o narrador afirma não apenas ter aprendido as canções com seus antepassados, mas também tê-las ouvido da própria natureza (Canto I).

EXTRATO XAMÂNICO

Como já foi dito antes, alguns elementos apontam para uma conexão entre a poesia oral finlandesa e o xamanismo, o que se verá no decorrer do tópico. Mas desde já pode-se apontar alguns indícios. O tambor (xamânico) de um velho lapão, acusado de feitiçaria no século XVII, traz uma representação de deus Ilmarinen. Séculos após, os "rune-singers" informantes de Lönnrot - dentre os quais contam-se alguns

particularmente interessantes: Juhana Kainulainen, reputado como adivinho e conhecedor de encantamentos; Ontrei Malinen, recitador de sortilégios; Mateli Kuvalatar, curandeira, conhecida como bruxa - por vezes resistiam quanto a permitir o registro de suas canções, temendo serem acusados de feitiçaria nos tribunais eclesiásticos. O Canto XXV traz uma referência à busca de inspiração poética em Tuonela, o reino dos mortos. Por fim, pode-se citar os embates poéticos dos "rune-singers", análogos aos combates mágicos e poéticos dos xamãs (Canto III).

As fórmulas mágicas permeiam toda a extensão do Kalevala, sendo de uso corrente tanto nas atividades cotidianas, quanto naquelas específicas aos especialistas do sagrado. A extensão e os propósitos da pesquisa não permitem uma concentração sobre esse aspecto da fonte. No momento, basta citar que elas aparecem nos combates mágicos, nas batalhas, na caça, no pastoreio, na navegação, no controle das condições meteorológicas, etc

Dessa formas, no presente tópico, a atenção será direcionada para aqueles poemas em que estão presentes temas que remetem ao ofício xamânico, que podem ser divididos em duas categorias: experiências extáticas e iniciáticas; a defesa do bem-estar da comunidade.

(A) EXPERIÊNCIAS EXTÁTICAS E INICIÁTICAS:

Um primeiro conjunto de experiências extáticas, já bastante alteradas, diz respeito ao ciclo da origem do Sampo. Väinämöinen é desafiado por um jovem xamã chamado Joukahainen, vence-o numa disputa

As Gestas do Herói e seu Gesto Cosmogônico

poética e, cansado de sua arrogância, acaba por enfeitá-lo com seus cantos mágicos. Em troca de sua liberdade, Joukahainen oferece a sua irmã como futura esposa para o sábio eterno (Canto III). Aino, irmã de Joukahainen, suicida-se lançando-se ao mar para não ser obrigada a casar-se (Canto IV). O Canto V refere-se à tentativa frustrada de resgatar o seu espírito, que se encontra no mar sob a forma de uma peixe. A mãe de Väinämöinen, Ilmatar, sugere que este busque uma outra esposa em Pohjola.

A partir daqui pode-se falar de uma viagem extática. Väinämöinen parte a cavalo rumo a Pohjola e é surpreendido por Joukahainen, que, desejoso de vingar-se dispara contra ele três flechas, a terceira das quais atinge sua montaria. Väinämöinen cai no mar e flutua à deriva. Nesse poema, o sábio eterno é um homem, filho da irmã do cunhado da mãe de Joukahainen (Canto VI). A águia encontra Väinämöinen abandonado ao sabor das ondas e, por gratidão pela preservação da bétula, resolve ajudá-lo, conduzindo-o à sombria Pohjola. Louhi, a senhora de Pohjola, promete conduzi-lo de volta a sua terra, Väinölä, em troca de alguém que lhe forje um Sampo. Väinö compromete-se a trazer-lhe o ferreiro Ilmarinen, que forjou a abóbada celeste (Canto VII).

Basta aqui destacar alguns elementos significativos. Relembremos o que já foi dito sobre o simbolismo do mar e do cavalo, assim como da águia, acrescentando que estes dois últimos por vezes aparecem como espíritos auxiliares do xamã, de aspecto teriomorfo. Pohjola revela aqui como em outros cantos o seu aspecto ambíguo. Lugar mítico ou país rival? Por vezes, sua descrição remete ao Outro Mundo. No entanto, não é o único elemento do poema que participa dessa condição de confusão e superposição de atributos, que atinge o próprio Väinämöinen, que ora é um perso-

nagem sobrenatural, ora apresenta as características de um ser humano.

Väinämöinen retorna a sua terra, montado no cavalo doado por Louhi. Com suas artes mágicas ele cria um abeto com ramos de ouro. Encontrando Ilmarinen, ele conta-lhe sua história mas não consegue convencê-lo a ir a Pohjola. Enganado por Väinämöinen, Ilmarinen tenta roubar a lua e a Ursa Maior do abeto mágico e é levado, por artes do sábio eterno até Pohjola. Louhi oferece sua filha em troca do Sampo. Ilmarinen constrói uma oficina de ferreiro, iniciando o trabalho com a ajuda de servos. No primeiro dia de trabalho, surgiu um belo arco mágico de dentro do forno, que exigia a cada dia uma vítima; Ilmarinen quebrou-o e jogou os pedaços de volta ao fogo. Ao fim do segundo dia emergiu do forno um barco de guerra, que Ilmarinen também destruiu, jogando os pedaços de volta ao forno. No terceiro dia surgiu uma novilha com chifres de ouro e uma estrela da Ursa na frente, que Ilmarinen esquetejou, lançando os pedaços de volta ao fogo. No quarto dia surgiu um arado, feito dos mesmos metais de que foram feitas as outras criações de Ilmarinen - ouro, prata e cobre - que também é partido e devolvido ao forno. Ilmarinen ordena que os ventos soprem, por três dias. Ao fim do terceiro, surge o Sampo, que é instalado no alto de uma colina de cobre. A esposa que lhe fora prometida recusa-se a partir e Ilmarinen retorna sozinho a Väinölä, transportado por um barco (Canto X).

Uma árvore gigantesca, com ramos de ouro, no alto da qual estão pousados o sol, a lua e a Ursa Maior é claramente uma representação da Árvore Cósmica. A viagem extática

ao Céu, (com o propósito de venerar o sol e a lua,) é muitas vezes representada pela escalada ritual da bétula, em que cada entalhe representa um nível celeste. Dessa forma a viagem a Pohjola, bem poderia ser uma viagem da alma, ao invés de uma jornada meramente geográfica. Quanto à natureza do Sampo, tenderia a inclinar-me à hipótese do folclorista finlandês Matti Kuusi: "Atualmente o Sampo é mais frequentemente interpretado como um tipo de coluna, um pilar do mundo sustentando o céu. Esta concepção de mundo foi geral na Eurásia(...) Imaginava-se que o Sampo, o poste central do mundo, alcançava a Estrela do Norte e que a cobertura do mundo em forma de abóbada (o céu estrelado) girava em torno deste ponto fixo." O simbolismo do pilar, juntamente com o da montanha, é solidário do simbolismo do eixo cósmico e, portanto, do Centro do Mundo, o que permitiria compreender as propriedades do Sampo, ligadas à prosperidade, fertilidade e abundância, que se justificam pela sua conexão com a cosmogonia, pois falar do Centro é também tratar da "origem" do Mundo. Valeria a pena ressaltar também que o Sampo levou um total de sete dias para ser forjado, se incluirmos o tempo para forjar os objetos que o precedaram, e três dias, se os excluirmos.

Enquanto que no ciclo da origem do Sampo os temas xamânicos aparecem de uma forma mais diluída, de mais difícil interpretação, com elementos de significação enigmática, os dois cantos que se seguem apontam de forma explícita para a tipologia clássica de experiência extática do xamanismo eurasiático, aparecendo como verdadeiro modelo exemplar no contexto do Kalevala.

O Simbolismo das Imagens que representam o Sagrado

Väinämöinen necessita de madeira para fazer um barco e envia Pellervoinen, o jovem Sampsä, para trazê-la. Inicia a construção do barco mediante encantamentos mágicos, mas não consegue terminá-lo, pois faltam-lhe três palavras. Väinämöinen sacrifica certa quantidade de pássaros - cisnes, gansos e andorinhas - mas isso se verifica inútil. Resolve então buscar o conhecimento que lhe falta em Tuonela, a morada dos mortos. Lá chegando, ele encontra um rio, que separa os dois mundos e uma guardiã da passagem, chamada Tuonetar, filha de Tuoni, o Senhor dos Mortos. Segue-se um diálogo entre os dois personagens, em que Väinämöinen tenta convencer a deidade a permitir-lhe a entrada, primeiro afirmando tratar-se ele de um morto, depois confessando seu propósito. Tuonetar permite a passagem do bardo enviando-lhe sua barca. Tão logo Väinämöinen atravessa, Tuonetar oferece-lhe uma jarra de cerveja, na qual flutuam ovos de rã, o que ele recusa. Tuonetar, desejosa de aprisioná-lo, espera que adormeça. Väinämöinen é perseguido pelos habitantes de Tuonela - um velho, uma mulher e uma criança, de aspecto demoníaco - mas, lançando-se no escuro rio dos mortos, consegue escapar de suas redes de ferro. O poema termina com uma advertência acerca dos perigos que rondam os que se aventuram no reino dos mortos e com uma admoestação contra os maus-atos que encontrarão uma punição inevitável no Mundo Inferior (Canto XVI).

A viagem aos Infernos, juntamente com a ascensão ao Céu, está no cerne das experiências extáticas dos xamãs, para as quais, muitas vezes, existe um modelo mítico. Deve-se destacar além disso que, além da instrução tradicional, o conhecimento e o poder do xamã

baseiam-se nas suas capacidades extáticas. O caráter atribuído ao cisne e ao ganso, de ave da luz e representação da virgem celeste, permite que se trace a suposição de que seu sacrifício destina-se às divindades do Céu. Contudo, não há aqui elementos suficientes para reconstituir o papel do sacrifício de animais, assim como o dos pássaros no complexo ritual xamânico, no contexto do Kalevala, ainda que se saiba que nas tradições eurasiáticas sacrifícios são por vezes oferecidos não só aos deuses, mas também aos espíritos e aos ancestrais. Lembremos ainda que no Canto XIV, o cisne é mencionado como a ave de Tuoni. O propósito de obter conhecimento mágico no Mundo Inferior remete a uma correlação com as múltiplas iniciações xamânicas, nas quais a viagem da alma tem papel determinante. Apesar de que também presentes nas tradições míticas da civilização mediterrânea antiga, os temas do guardião e da travessia do rio dos mortos em uma barca fazem parte das representações tradicionais do Mundo Inferior na



Síntese de imagens do Kalevala

Eurásia, assim como as inúmeras peripécias do xamã para superar os obstáculos na sua viagem às profundezas, tanto de ida, quanto de volta. É também típico o conteúdo moralizante das advertências contra a prática de más ações e sobre o castigo que as aguarda no Além.

A jornada de Väinämöinen em busca de conhecimento mágico prossegue, conduzindo-o até o gigante Antero Vipunen. Após atravessar um caminho formado por lâminas afiadas e agulhas, protegido por um traje de ferro confeccionado por Ilmarinen, o sábio eterno encontra o gigante adormecido, sobre cujo corpo crescem árvores, desperta-o e é por ele engolido. Munido de seus poderes mágicos, Väinämöinen cria um barco e com ele navega pelas entranhas do gigante. Com seus trajes de ferro, ele monta uma oficina de ferreiro e martela as entranhas de Vipunen até arrancar-lhe todos os segredos de que necessita, partindo então para concluir a construção de seu barco (Canto XVII).

Mais uma vez trata-se do tema clássico da viagem iniciática ao Mundo Inferior, constituída a um só tempo por uma trajetória horizontal e vertical, repleta de obstáculos. Levando em consideração o caráter axial do simbolismo das árvores que crescem sobre o corpo do gigante, pode-se sugerir que ele mesmo identifica-se, num certo sentido, aos "Infernos", ou pelo menos ao guardião dos segredos das profundezas. É sabido que o traje ritual do xamã em inúmeras regiões da Eurásia é feito de ferro ou ricamente decorado com símbolos feitos desse metal, freqüentemente relacionados à água. Sendo assim, o traje de que o sábio eterno se reveste não é uma simples armadura vulgar, mas um equipamento indispensável a sua experiência extática. O aspecto ini-

ciático, que implica uma transformação interior de seu protagonista, uma morte e renascimento, está claramente expresso no fato de Väinämöinen ser devorado e regurgitado por uma criatura ctônica que, além disso, é um verdadeiro repositório de saber mágico. No que diz respeito ao aspecto eminentemente metalúrgico do canto, destaquemos em primeiro lugar a sacralidade de que se reveste o ofício do ferreiro - nas mesmas sociedades que estão sendo aqui utilizadas como referencial para o xamanismo - de *status* comparável ao do xamã. Inúmeros mitos atestam uma origem divina, seja celeste ou ctônica, da metalurgia. Além disso, há também o papel de ferreiro dos ancestrais xamãs, ou dos "demônios", nos sonhos iniciáticos dos futuros xamãs, assim como os sons metálicos ouvidos pelo xamã altaico na sua descida aos "Infernos", aonde Erlik acorrenta as almas capturadas pelos maus espíritos. Conforme outras tradições, a cabeça do futuro xamã é forjada simultaneamente aos ornamentos de seu traje. Por fim, as palavras de Väinämöinen ao ferreiro Ilmarinen, que coroam a experiência iniciática:

*"Sei centenas de palavras
Conheço mil encantamentos
Arranquei os nomes do segredo
E as palavras do esquecimento"
(versos 581-584)*

(B) A DEFESA DO BEM-ESTAR DA COMUNIDADE:

Munido de suas capacidades extáticas e conhecimento iniciático, auxiliado por seus espíritos protetores e auxiliares, o xamã é um defensor da comunidade, combatendo feiticeiros e maus espíritos, protegendo os rebanhos e auxiliando na caça. Mas acima de todas as outras "a principal função do xamã da Ásia Central e Setentrional é a cura mágica."

Quando do episódio do roubo do Sampo, Louhi, a senhora de Pohjola, anuncia as ameaças que lan-

çará contra Väinölä - a doença, o urso - para que lhe devore os rebanhos - a escuridão (Canto XLIII). São estes os três temas desenvolvidos a seguir.

Desejando vingar-se, Louhi roga a Ukko, que lhe envia Loviatar, a cega, filha de Tuoni, chamada a causadora de enfermidades, que gera em Pohjola nove filhos, nove doenças. A epidemia se desencadeia sobre Väinölä. Väinämöinen salva seu povo da morte, curando-o através de seu conhecimento terapêutico e mágico, lançando mão de seu próprio poder tanto quanto do de Ukko, o deus celeste, Kivutar, filha de Tuoni, e Vammatar. Essas duas últimas tem como atributo o poder de curar as enfermidades (Canto XLV).

O poema é por demais explícito, de modo que não são necessários comentários muito extensos. Em primeiro lugar narra-se a origem das enfermidades, geradas por um filho de Tuoni e, portanto, provenientes do Mundo Inferior - as doenças então são causadas por "demônios" ou maus espíritos. É importante destacar, além disso, o papel da feiticeira que amaldiçoa a comunidade, assim como uma certa ambigüidade do deus supremo Ukko. A luta contra as doenças é equivalente a uma luta contra Tuoni e seus descendentes, ou seja, contra as potências ctônicas da morte e das trevas, lançando mão de um saber terapêutico, dos cantos mágicos e do auxílio de seres sobrenaturais. Nesse sentido note-se que não se pode identificar todos os espíritos e deidades ctônicas como "maus", tendo em vista os aspectos curativos de Kivutar, uma das filhas de Tuoni, Senhor dos Mortos. A idéia da cura como um combate contra Tuoni, pressupõe, implicitamente, o resgate das almas dos

enfermos, aprisionados no Mundo Inferior, ou pelo menos a possessão do doente pelo espírito da respectiva enfermidade. Nesse canto, o reino dos mortos é retratado em conformidade com as tradições eurasiáticas setentrionais, como fonte geradora dos malefícios e infortúnios que desabam sobre a comunidade.

Louhi, prosseguindo em sua vingança, envia um urso para que devore os rebanhos de Kalevala. Väinämöinen sai a sua procura, com uma lança fabricada por Ilmarinen, e, recitando um encantamento, ele o caça. O animal morto é trazido para a aldeia e segue-se uma série de falas e procedimentos rituais para apaziguar seu espírito. O urso é tratado como um convidado de honra. Narra-se o mito de origem do animal e Väinämöinen fala de sua relação privilegiada com a floresta e suas deidades, que lhe permitiram ser bem-sucedido na caça. O corpo do urso é desmembrado e ocorre uma apropriação ritual de seu poder. O cadáver é levado a um monte de ouro, ou uma colina de cobre, e deixado no alto de uma árvore. O poema se encerra com uma súplica a Ukko pela preservação do estilo de vida dos caçadores (Canto XLVI). A sacralidade do urso é atestada em poemas recolhidos no século XVII, que, como o que foi citado acima, destinam-se a um ritual de caça a esse animal, assim como pelas utilizações religiosas de suas garras, dentes e pele, e as festas funerárias realizadas por ocasião de sua morte, verificadas em populações fino-úgricas até um período relativamente recente. A idéia de abandonar os despojos do animal na copa de uma árvore que cresce sobre uma colina remete a um sacrifício aos deuses celestes, ou ao envio do espírito do animal ao Outro Mundo. Deve-se destacar

A Busca subliminar das Origens e do Sagrado

também o papel do xamã com relação à caça, pelo menos nas regiões mais setentrionais da Eurásia, devido aos seus poderes de clarividência, ao controle das condições meteorológicas, assim como por suas ligações místicas com o reino animal.

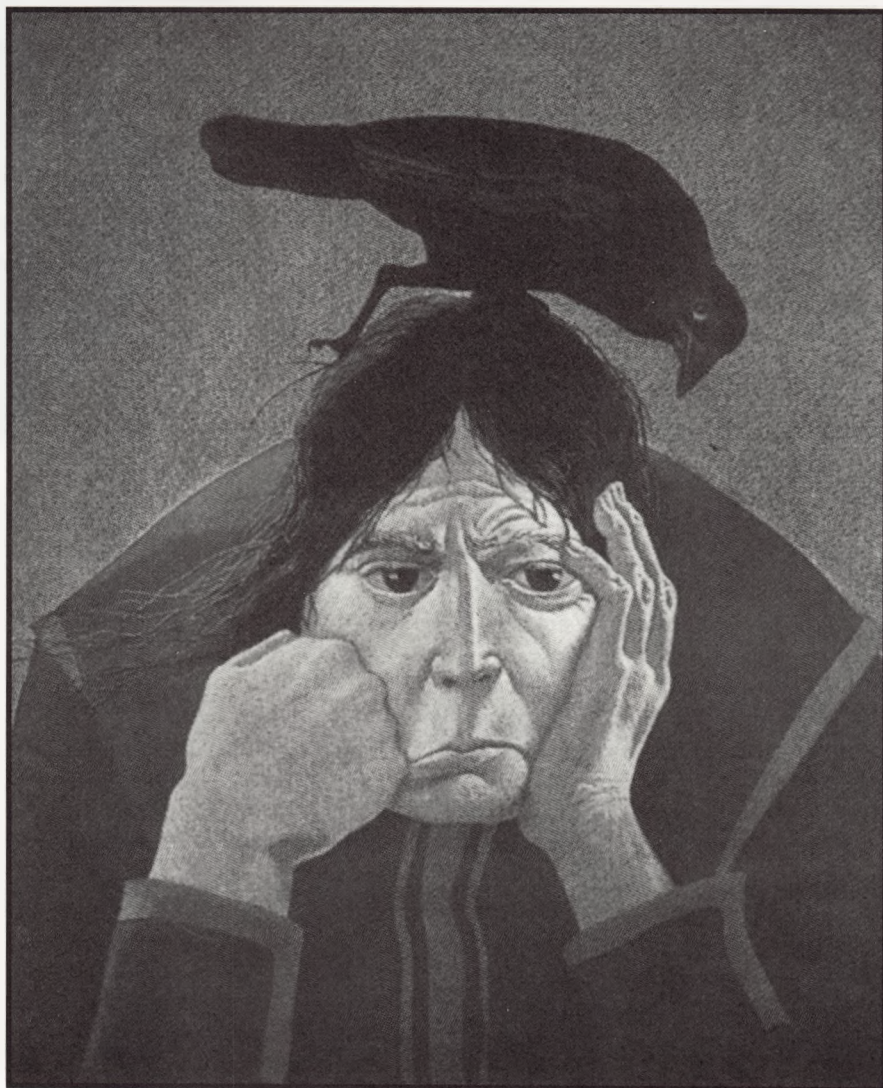
Três poemas tem como tema a terceira maldição de Louhi: o roubo da luz e a vinda da escuridão e do frio. O sol e a lua aproximam-se da terra para ouvir o kantele e são roubados por Louhi, que os esconde em Pohjola. As trevas cobrem Kalevala e mesmo as mansões de Ukko, que produz uma nova chama e a faz guardar por uma das filhas do ar, que por descuido deixa a chama cair, atravessando "nove abóbadas celestes". Väinämöinen e Ilmarinen, em busca do fogo celeste, são informados por Ilmatar de sua queda. Os heróis saem em busca do peixe que devorou o fogo - uma perca, devorada por um salmão, por sua vez devorado por um lúcio (Canto XLVII). O peixe é pescado com redes de linho plantado pelo sábio eterno, graças à evocação dos deuses marinhos Ahto e sua esposa Vellamo. O peixe é partido ao meio e a chama escapa, queimando os heróis. Väinämöinen recaptura a chama, levando-a para uma ilha envolta em brumas, de onde irradia luz e calor. Ilmarinen cura suas queimaduras nas águas do mar (Canto XLVIII). Os habitantes de Väinölä, já de posse do fogo, rogam a Ilmarinen que forje um novo sol e uma nova lua, que são feitos de ouro e prata, mas não iluminam nem aquecem. Descobrimos que o sol e a lua estão em Pohjola, Väinämöinen combate os habitantes dessa região, mas não consegue arrancar os astros de sua prisão, situada em um rochedo de nove portas, sobre o qual há uma pedra e uma bétula. Contudo, ele mata as serpentes que lá se encontravam, bebendo cerveja. Retornando a Väinölä, o sábio eterno faz novos preparativos com seus companheiros. Louhi, disfarçada de pássaro,

vai a Väinölä e, temendo a vingança dos heróis, pois encontra Ilmarinen forjando uma argola de ferro para acorrentá-la a base de um monte, decide libertar os astros, que voltam a brilhar no céu (Canto XLIX).

O ciclo de poemas do roubo do sol aborda o tema da defesa da luz, e por consequência, da vida e da fecundidade, contra as potências das trevas. É bem possível supor nesse contexto o impacto dos longos e escuros invernos nas regiões do extremo norte, como elementos constituintes do imaginário dessas populações. Em outras palavras, os poemas giram em torno do medo de que a luz jamais retorne, para pôr fim à escuridão e ao frio hibernais. O fogo aqui revela sua natureza de

epifania celeste e suas conexões com o xamã, entre cujas proezas constam a sua mestria e o "calor mágico". As características do esconderijo em que são aprisionados os astros - o rochedo de nove portas sob a árvore cósmica, as serpentes associadas à cerveja - permitem associá-lo ao Mundo Inferior e por conseguinte traçar paralelos entre os poemas e os mitos que retratam o drama da renovação cíclica do universo, expressa na dança das estações - a luz e o calor, cuja ausência caracteriza o inverno, teriam sido roubados pelas potências do Mundo Inferior. Lembremos também que a viagem do sol às profundezas faz parte de inúmeras explicações míticas que tratam da origem da alternância dos

Visão Italiana do Kalevala



dias e das noites. O aprisionamento de Louhi na base do monte equivale ao roubo de sua alma.

EXTRATO VIKING

Correspondem a este tópico aqueles poemas em que, sob impacto da experiência que as populações finlandesas tiveram da presença viking em sua história, os relatos adquiriram uma dimensão mais explicitamente épica. Temos aqui uma recorrência da superposição dos temas da expedição marítima heróica ao da viagem extática, ainda que, ou talvez justamente pelo fato de que a barca não esteja ausente do acervo de relatos extáticos dos xamãs eurasiáticos. De todas as peripécias do guerreiro Lemminkainen aqui só interessam aquelas mais diretamente ligadas ao tema do xamanismo: duas de suas viagens individuais a Pohjola. Um outro tema será o ciclo do roubo do Sampo.

Na sua primeira viagem a Pohjola, após neutralizar o cão de guarda, Lemminkainen penetra nas mansões de Louhi, repletas de magos, que são por ele combatidos e enfeitiçados, à exceção de um velho pastor, por ele desprezado (Canto XII). Apresentando-se como pretendente da filha de Louhi, são-lhe impostas uma série de provas. A primeira é caçar o alce de Hiisi, na qual temporariamente fracassa (Canto XIII). Graças a certo número de encantamentos propiciatórios da caça, fazendo menção a Ukko, Tapio, o senhor das florestas, e Mielikki, sua esposa, e após percorrer um longo caminho, que passa por três castelos - um de madeira, um de osso e um de pedra, cada qual com seis janelas de ouro - a caçada é bem-sucedida. Um segunda prova se apresenta: domar o cavalo de Hiisi. O animal é capturado com o auxílio de uma tempestade de gelo, enviada por Ukko a pedido do herói. Durante a terceira prova, matar o cisne de Tuoni, que nada no reino dos mortos, Lemminkainen é

morto pelo pastor por ele desprezado, que lhe atira uma serpente retirada das águas do rio. O corpo é lançado no rio aonde um dos filhos de Tuoni o devora (canto XIV). A mãe de Lemminkainen descobre que algo de mau lhe ocorreu e sai a sua procura. Após muitas ameaças, convence a senhora de Pohjola a informar-lhe o paradeiro do filho. Equipada com uma ferramenta forjada por Ilmarinen, ela penetra no reino dos mortos, com o auxílio do sol, que descendo do céu e pousando em uma bétula, contém os mortos hostis. Descendo cada vez mais fundo ela vasculha o rio dos mortos com seu instrumento, em busca do corpo do filho, até encontrá-lo despedaçado. Prossegue a busca dos pedaços que faltavam no corpo, e pacientemente o reconstitui, com o auxílio de Suonetar e de Ukko, mas sem conseguir reanimá-lo. A mãe de

Lemminkainen envia uma abelha em três viagens em busca de bálsamos para ressuscitar seu filho. Primeiro, em busca de mel em Tapiola, a floresta. Depois à mansão de Tuuri, em uma ilha após nove oceanos. Por fim, a abelha efetua uma viagem ascensional até o nono céu, ultrapassando, em seu voo, o sol, a lua e a Ursa Maior, até chegar aos domínios do Criador, aonde recolheu ungüentos feitos de mel e hidromel, que o próprio Criador, utilizou para curar as feridas de seu filho. Lemminkainen é trazido de volta à vida e retorna à casa em companhia da mãe (Canto XV).

Dentre todos os múltiplos aspectos desse ciclo de poemas, os elementos que serão destacados são aqueles que dizem respeito ao tema da iniciação. Em primeiro lugar as provas a que devem se submeter

todos os pretendentes da filha de Louhi, entre os quais constam os três protagonistas do épico: Väinämöinen, que é repudiado; Lemminkainen, que morre antes de concluir a última prova; Ilmarinen, que supera todas as provas e finalmente casa-se, conforme lhe fora prometido. O tema da caça remete ao da busca espiritual, da subjugação das tendências nefastas, representadas pelos animais, ou ainda, da identificação com o animal caçado. No caso citado dos três animais, o alce, o cavalo e o cisne, patrimônio respectivamente de Hiisi e de Tuoni, duas divindades relacionadas à morte e por vezes ao mal - e se considerarmos as virtudes de psicopompo, explícitas com relação ao cisne e ao cavalo, e bastante prováveis

no caso do alce - pode-se considerar, então, que caçá-los significa obter poder sobre as potências ctônicas das trevas e os espíritos hostis da floresta, ou ainda obter conhecimento iniciático que permite o trânsito impune pelos seus domínios. Fica por descobrir o sentido enigmático da identidade da filha de Louhi, tão cobiçada pelos heróis do Kalevala. Nos eventos que dizem respeito ao Canto XV, há uma clara referência à iniciação do futuro xamã. O corpo de Lemminkainen, assim como o do candidato à iniciação, é despedaçado e devorado por um demônio do Mundo Inferior. Em muitas das tradições eurasiáticas, cada pedaço do corpo do futuro xamã é devorado por um demônio ou mau espírito, responsável por uma das enfermidades que afligem o homem. É esse desmembramento iniciático que lhe dá o poder de diagnosticar e curar as doenças. A iniciação xamânica implica também uma viagem extática ao céu, representada, no caso do poema, pela jornada da abelha, sím-

Os Rituais de Iniciação do Herói

bolo da alma. Aqui caberia destacar também que, nas sessões xamânicas de cura podem tanto ocorrer descidas aos "Infernos" quanto ascensões ao "Céu". A concepção de Céu subdividido em vários níveis, muitas vezes nove, com o sol e a lua habitando algum deles e o deus celeste supremo tendo sua morada no mais elevado é também uma concepção clássica da tradição xamânica. Há, no entanto, pelo menos um elemento anacrônico: o bálsamo do Criador que foi por ele destilado para tratar as chagas de seu filho - uma possível referência ao martírio do Cristo. A mãe de Lemminkainen bem que possui atributos que permitiriam considerá-la uma xamãesa, enviando um auxiliar até os céus para suplicar às potências celestes por seu filho, descendo em segurança ao Mundo Inferior para resgatá-lo...

Informado das bodas de casamento que se celebram em Pohjola, Lemminkainen deseja lá retornar, sem ser convidado. Sua mãe o desaconselha, descrevendo-lhe os perigos que encontrará no caminho. Lemminkainen, firme em seu propósito, descreve os meios para superar cada um dos obstáculos. O herói supera o primeiro obstáculo, um rio de fogo guardado por uma águia do mesmo elemento, oferecendo ao guardião uma ave criada magicamente a partir de duas plumas. O segundo obstáculo, uma espécie de fosso de chamas, repleto de pedras incandescentes, é superado graças a uma tempestade de neve e gelo, enviado por Ukko a seu pedido. O terceiro obstáculo representado por um lobo e um urso esfomeados, pertencentes a Untamo, o sábio que dorme, deus do sonho, é superado pela criação, por magia, de um rebanho de cordeiros que é devorado pelas duas feras. Lemminkainen depara-se com uma muralha que se ergue da terra ao céu, feita de barras de ferro, atadas com serpentes negras e entrelaçada com lagartos, rompendo-a com sua espada. Por

fim depara-se com o guardião do limiar, uma gigantesca serpente de cem olhos e mil línguas, que consegue expulsar com um poderoso encantamento, que narra o mito de origem da serpente, gerada pela deusa da água. O caminho está aberto (Canto XXVI). Chegando a Pohjola, o arrogante Lemminkainen é mal recebido, lhe servem os ossos ao invés de carne e no fundo de sua jarra de cerveja escondem-se serpentes. O herói pesca os répteis, para só então beber. Sua atitude arrogante e descortês provoca a ira do senhor de Pohjola e inicia-se um combate entre os dois - primeiro mágico, no qual animais vão sendo formados pelos cantos dos oponentes, e se entredevoram, depois um duelo com espadas, em que Lemminkainen acaba por decapitar seu adversário, e espetar sua cabeça em uma das inúmeras estadas que existem do lado de fora de seus domínios, com esse propósito. Louhi convoca um exército contra ele (Canto XXVII). Lemminkainen consegue fugir de Pohjola, assumindo a forma de uma águia e retorna a sua casa, aonde sua mãe oferece-lhe a chance de fugir para um lugar oculto, escapando da vingança dos habitantes de Pohjola (Canto XXVIII).

Caberia aqui mais uma vez destacar as semelhanças marcantes entre a jornada de Lemminkainen e a viagem extática aos "Infernos". O xamã é guiado por seus espíritos da mesma forma que o herói é conduzido por seu cavalo, ambos tendo que recorrer aos mais diversos estratagemas para superar obstáculos que se interpõem no seu caminho, assim como para burlar os guardiões com que se deparam. Não é minha intenção deter-me de forma acurada sobre os obstáculos com que Lemminkainen se depara no decurso

de sua viagem, bastando destacar que tanto podem fazer parte da complexa geografia do Outro Mundo, como constituírem-se como a descrição simbólica de um processo iniciático. É possível também que, embora os temas xamânicos não tenham uma continuidade por demais linear no conjunto das imagens que representam a jornada do herói, estes tenham servido de inspiração para a composição do poema, ainda que de uma forma residual, fragmentária e indireta. Revestida mais uma vez de uma certa ambigüidade, Pohjola em certa medida confunde-se com o Mundo Inferior, por seu aspecto lúgubre e terrificante,

pelos obstáculos que aguardam o viajante nos caminhos que conduzem a essa região e, por último, pela cerveja em que flutuam serpentes, idêntica a

que é oferecida por Mana a Väinämöinen, quando de sua viagem a Tuonela (Canto XVI).

Um total de cinco poemas compõem o episódio do roubo do Sampo, dos quais dois já foram mencionados, por dizerem respeito ao mito de origem do kantele, e por isso mesmo serão omitidos do presente tópico.

Väinämöinen convida Ilmarinen para roubar o Sampo. O ferreiro forja uma espada para o sábio eterno, feita de ouro e prata, ricamente ornada com o sol, a lua, estrelas, um potro e um gato. Partindo ambos a cavalo, por desejo de Ilmarinen, os heróis encontram uma barca a chorar, com sede de aventuras, desejosa de ir à guerra. Com seus cantos mágicos, Väinämöinen prepara a barca para partir, enchendo-a com numerosa tripulação composta por jovens, donzelas e anciãos. Inicia-se a jornada, com os jovens nos remos. Quando estes se cansam, são substituídos sem sucesso pelas moças e pelos anciãos sucessivamente e, por

As Formas narrativas do Mito

fim, por Ilmarinen, que, remando sozinho, faz o barco avançar rapidamente. Lemminkainen, o guerreiro, junta-se ao grupo (Canto XXXIX). Os Cantos XL e XLI narram a origem do kantele. A viagem prossegue, com Väinämöinen no leme e Ilmarinen e Lemminkainen nos remos. Chegando à Pohjola, expressam o desejo de partilhar com Louhi o Sampo e, com a recusa da senhora de Pohjola, resolvem tomá-lo pela força. O exército enviado contra os heróis é adormecido pela música do sábio eterno. Os heróis dirigem-se ao local em que é guardado o Sampo, num castelo sobre uma colina. Com o auxílio de um arado puxado por um boi, Lemminkainen desenterra a base do Sampo e os heróis o transportam até sua embarcação. Väinämöinen entoia um encantamento para que a jornada seja bem-sucedida e a embarcação navega de volta a Väinölä. Lemminkainen canta horivelmente, ocasionando o despertar do povo de Pohjola, até então adormecido. Louhi lança um sortilégio para que o barco dos heróis naufrague. Após três dias, o sábio eterno consegue dissipar as brumas por ela enviadas e expulsa Turso, uma divindade das águas ou monstro marinho, que tencionava afundar a embarcação. Ukko envia uma tempestade, que lança o kantele às profundezas do mar (Canto XLII). Louhi arma um exército, prepara um navio e sai em perseguição dos ladrões. Quando seu barco já se aproximava, Väinämöinen causa o seu naufrágio com um sortilégio.



Louhi assume a forma de uma gigantesca ave de rapina, transportando seus guerreiros pelos ares. Ao alcançar o barco dos heróis inicia-se uma batalha, na qual o Sampo cai ao mar e é destroçado pelo impacto. Alguns pedaços menores flutuam à deriva, chegando a Kalevala, aonde são recolhidos por Väinämöinen. Louhi jura vingança, anunciado os

eventos narrados nos Cantos XLV, XLVI e XLVII.

Deixando de lado toda a dimensão especificamente épica do poema, aqueles elementos pelos quais se assemelha ao relato de uma expedição viking de pilhagem, entremeada de elementos mítico-lendários, o que resta é uma reflexão a respeito do Sampo e de seu roubo. Se tomarmos o Sampo como um pilar, símbolo do *axis mundi*, o episódio do roubo equivale a uma tentativa prometeica de apropriação do poder do Centro, símbolo do Princípio e da Realidade Absoluta, com tudo que isso implica, seja em termos de conhecimento metafísico, seja com relação a um estado paradisíaco de abundância e felicidade, característico do tempo das "origens". A ruptura do objeto, com sua queda no mar, remete a uma reintegração do Sampo à matriz de toda a vida; a felicidade e a abundância que ele garante pertencem legitimamente ao instante cosmogônico, ou pelo menos tem raízes, ou melhor, tem como modelo o tempo e o espaço míticos em que se dá a cosmogonia. Os fragmentos que restam do Sampo, recolhidos por Väinämöinen,

apontam para uma apropriação, uma conquista daquilo que é representado pelo Centro, o que é extremamente difícil de traduzir em termos de uma linguagem lógico-discursiva, uma restauração do estado primordial e paradisíaco que só pode ser fragmentária, parcial, dada a própria natureza do mundo profano.

EXTRATO CRISTÃO

Afora algumas interpolações e superposições em pequena escala ao longo do épico, há apenas um poema que pode ser integralmente considerado como pertencente a esse extrato. É com ele que Lönnrot encerra o Kalevala.

A virgem Marjatta valorizava a tal ponto sua castidade que recusava qualquer contato com a fecundidade do reino animal, seja quanto a suas tarefas ou quanto a sua alimentação. Certo dia, quando servia de pastora a um rebanho de cordeiros, ao colher e comer um fruto, vê-se por ele fecundada. É repudiada quando a família descobre a sua gravidez mas, ao ver-se expulsa, anuncia a vinda de alguém ainda maior que Väinämöinen: seu filho que está por nascer. Marjatta busca abrigo na casa de Ruotus, tendo por fim que refugiar-se em uma estrebaria, aonde dá a luz a uma criança. O menino recém-nascido foge da mãe, que em sua busca descobre que é ele o criador das estrelas, da lua e do sol. Por fim encontram-no em um pântano. Väinämöinen é chamado para arbitrar sobre o caso da criança sem pai e decide que ele seja abandonado ou morto. A criança contesta o julgamento, enumerando as más ações de Väinämöinen: a venda de seu irmão (Ilmarinen) como resgate por sua vida; a morte de uma donzela (Aino) no mar - respectivamente, Cantos VII e X, e IV e V. Väinämöinen proclama-o rei absoluto da Carélia e parte envergonhado. Com seus cantos mágicos cria uma barca de cobre e lança-se ao mar, anunciando que ainda necessitarão dele no futuro:

*"Para criar um novo sampo
E construir um novo kantele
Para fazer uma nova lua*

*Para que brilhe um novo sol
Quando os dois desaparecerem
E ao mundo falte júbilo.
"(Versos 468-472)*

Remando seu barco, ele desaparece ao longe, chegando aos limites do mundo, onde o céu se une a terra, e ali amarra seu barco. Deixa o kantele e seus cantos como legado.

Esse poema é um relato, em linguagem mítica, do triunfo do Cristianismo na Finlândia. Não é possível, no entanto, precisar o momento em que foi composto, ou melhor, no caso de originalmente se tratarem de vários poemas costurados pelo gênio literário de Lönnrot, em que momentos foram compostos e que modificações sofreram ao longo da história.

A primeira parte é uma versão da natividade a que foi dada uma cor local. Conforme os organizadores da tradução espanhola, Marjatta é uma transcrição do nome cristão *M a r i a*. Portanto, seu filho, criador do sol, da lua e das estrelas, é o Cristo. O texto relata também a polêmica entre as duas religiões. Väinämöinen, antiga deidade "pagã" ou herói cultural, parte em uma barca de cobre, singrando o oceano, o que equivale a um retorno às origens, isso acrescido ao fato de que seu caminho o conduz além do horizonte, aponta para uma reintegração em um estado atemporal, supra-histórico, fora do mundo fenomênico e transitório. A promessa de um futuro retorno remete ao tema mítico da renovação cíclica do Cosmos, à doutrina indiana do avatar e apresenta também paralelos com a lenda arturiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até agora o texto vinha apontan-

do para uma constatação, uma confirmação da presença de uma tema da história das religiões, no caso, a tradição xamânica, em um texto literário, fruto da pesquisa e compilação de uma tradição poética oral, com raízes plurisseculares: o Kalevala. A contribuição estaria, no entanto, não na sugestão de uma origem mítica para certos temas da tradição oral que acabam por servir de matéria-prima para a literatura, nem mesmo na sugestão de que, no caso, esses temas fazem parte do xamanismo eurasiático, mas no esforço mais sistemático de se buscar e interpretar esses temas, propósito que norteou o trabalho de pesquisa. Por outro lado, a riqueza poética e documental do épico permite certo número de possíveis desdobramentos futuros, ainda no contexto da história das religiões, como por exemplo, o estudo das fórmulas mágicas e de suas relações com o papel do conhecimento mítico das origens das coisas, ou uma análise do panteon das deidades presentes no épico.

Concluída essa primeira etapa interpretativa, de decodificação de motivos xamânicos, comparando-os com a cosmologia e os relatos de experiências extáticas das populações nômades da Eurásia, gostaria de encerrar este estudo com uma breve reflexão sobre mito e história, tomando como objeto o Kalevala, ou, mais precisamente, localizando-a na encruzilhada entre literatura, história e mito.

Certamente, o Kalevala é uma obra literária, seja tomada como obra coletiva do povo finlandês (ou melhor, primeiro, de seus antigos especialistas do sagrado, a um só tempo bardos e xamãs, depois, de inúmeros poetas populares, em sua maioria anônimos), ou como fruto do trabalho de um só autor, um erudito romântico, Elias Lönnrot. Mas aqui não estive preocupado com os aspectos mais propriamente literários, sejam seus recursos estilísticos, a métrica e o ritmo dos poemas - aliás alterados, na tradução, devido às grandes diferenças entre o

**Relações
entre
História
e Mito**

espanhol e o finlandês - ou mesmo seu indiscutível valor estético.

O olhar que lanço ao Kalevala é destituído dessas indagações. Eu a vejo como documento, de origem literária, obviamente, mas ainda assim fundamentalmente uma fonte histórica, que me fala simultaneamente de um aglomerado de épocas distintas, por vezes difíceis de separar. Seus versos me trazem ecos de um passado remoto, que me chegam abafados, confusos, transformados ao longo dos séculos, mas ainda assim preservando algo de fundamental, que os registros arqueológicos também contribuíram para conservar. O Kalevala também tem algo a dizer sobre a constituição de uma ação e de uma identidade cultural, pois foi com este espírito, típico das preocupações do romantismo europeu do século XIX, que Lönnrot foi ao encontro da tradição oral, ainda viva.

Como fonte histórica, o Kalevala faz parte do tempo do historiador, um tempo que, seja linear, curvo ou espiralado, sujeito a continuidades e descontinuidades é, a princípio, composto por eventos únicos, irrepetíveis, que podem ou não estar sujeitos a algum tipo de princípio de explicação ou de compreensão. Em todo caso é um tempo que nunca pode ser total-

mente recuperado, revivido, estando condenado a pertencer ao passado. Se pode ser resgatado, ele o é de uma maneira parcial, aproximativa, reconstruído a partir das fontes escritas, orais, iconográficas, etc... que lhe servem de testemunho, e pela própria imaginação do historiador, que se esforça por preencher as lacunas, os silêncios de suas fontes.

Nesse sentido, ela é uma obra datada, cristaliza um instante, capta um momento em que a tradição oral é transformada em tradição escrita, é fruto também dos interesses e do horizonte intelectual e cultural do autor das compilações.

Mas como relato mítico, os poemas que compõem a obra pertencem a outro tempo e a outro lugar. Pois "(...)o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso das 'origens'." São as misteriosas dimensões da "lonjura" e do "outrora", na linguagem poética de Eudoro de Sousa, inalcançáveis no tempo e no espaço profanos, que são o tempo e o espaço da lógica discursiva e, especificamente, do historiador.

O sagrado, como modalidade de ser oposta e complementar ao profano, tem seu próprio tempo e seu próprio espaço, que são os do mito,

e que podem ser reatualizados pela repetição ritual dos eventos míticos, seja a cosmogonia, seja um costume ou instituição social.

Remarquemos aqui que, se ao sagrado corresponde o mito, assim como a eternidade, ao profano corresponde a história e, portanto, o tempo. Em poucas palavras, o Kalevala pertence a essas duas dimensões: ao profano, como produto histórico de uma civilização, criada por sujeitos concretos, existindo num tempo e num espaço concretos, mesmo que anônimos; ao sagrado, como derivação de uma experiência religiosa, sejam os mitos, sejam as experiências extáticas dos especialistas do sagrado, xamãs e poetas.

Não suponhamos que essas duas dimensões se achem assim tão divorciadas. Se o mito não é apenas história sagrada, mas produto histórico de um contexto sócio-cultural, a história também vê-se por vezes enredada em mitificações, visíveis ou não. O sagrado irrompe na história, transformando-a; a história interfere sobre a religião, entendida aqui como forma de organizar e dar sentido ao mundo, que se constitui e organiza sua modalidade de experiência específica do sagrado de acordo com um contexto sócio-histórico-cultural preciso.

Resumindo, é essa uma via de *multi-determinação* recíproca.

* José Bizerril Neto é aluno de pós-graduação em Antropologia da UnB.

Bibliografia

- ELIADE, Mircea. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, 2ème édition revue et augmentée.
- História das Idéias e das Crenças Religiosas, tomo III, Capítulo XXXI: "Religiões da Eurásia Antiga: Turco-ongóis, Fino-úgricos, Balto-eslavos", RJ, Zahar, 1984.
- Mito y Realidad, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, 2a edición.
- O Sagrado e o Profano, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- Tratado de História das Religiões, Lisboa, Martins Fontes-Cosmos, 1977.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, RJ, José Olímpio, 1991, 5a edição.
- JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*, O.C. XII, Parte III, cap. 6, Petrópolis, Vozes, 1991.
- KAIRAINEN, Marja. "Kalevala" in *Form-Function*, 2-1985, Finland (edição comemorativa dos 150 anos de Kalevala).
- KIRKINEN, Heikki & SIHVO, Hannes. *The Kalevala, an epic of Finland and all mankind*, Helsinki, Printing House Auranen Forssa, 1985.
- KLINGE, Matti. *Breve História da Finlândia*, Finlândia, Ministério das Relações Exteriores.
- KUUSI, Matti (entrevistado por Eeva Siltavuori). "A Panorama of the Past" in *Form-Function*, 2-1985.
- LAFFONT, Robert (ed.) *Histoire de L'Humanité*, volumes III e IV, UNESCO, 1969.
- LEHTINEN, Ildiko. "The Silk Road" in *Form-function*, 2-1985, Finland.
- PICHON, Jean Charles. "Mítica e Causalidade" in *Atualidade do Mito* (vários autores), SP, Duas Cidades, 1977.
- SCHUON, Frithjof. "Chamanismo Piel-Roja" in *Sobre Los Mundos Antiguos*, Madrid, Taurus, 1980, Biblioteca de Estudios Tradicionales.
- SOSA, Eudoro. *Mitologia I: Mistério e Surgimento do Mundo*, Brasília, Editora UnB, 1988.
- Fonte Literária**
- LÖNNROT, Elias. *El Kalevala*, Madrid, Editora Nacional, 1984. (Introdução e tradução de Joaquim Fernandez & Ursula Ojanen.)
- Le Kalevala*, Paris, Editions Stock, 1978, 2ème édition. (Prefácio e tradução de J.L. Perret.)
- The Kalevala*, London, Athlone Press, 1985. (Introdução e tradução de M.A. Branch.)

REFLEXÕES SOBRE A QUESTÃO DO DETERMINISMO GEOGRÁFICO

SONIA BLOOMFIELD RAMGEM e
MARIO DINIZ DE ARAUJO NETO*

Este trabalho nasceu da inquietude dos autores frente à dificuldade de encetarem discussões conceituais na geografia, principalmente quanto ao “determinismo geográfico”. Os problemas são vários, podendo-se destacar, entre outros,

a fala de material de apoio e mesmo a resistência dos geógrafos em discutir o conceito. Por esta razão este é um trabalho exploratório, onde são desenvolvidas idéias sem que sejam apresentadas referências bibliográficas. Fica aqui explícito o compromisso

de futuro aprofundamento destas reflexões preliminares utilizando, inclusive, as contribuições, críticas e comentários que porventura possa suscitar.

O presente artigo procura mostrar que a noção do determinismo geográfico pode ter duas leituras, uma ideológica, vinculada à utilização do termo a idéias segregacionistas e de exclusão social, e outra

ecológica quando o termo é empregado para expressar os limites impostos pelo ambiente às atividades humanas. Neste segundo aspecto o determinismo está incluído no conceito de desenvolvimento sustentável, posto que o mesmo enfatiza a necessidade de respeito aos limites dos ecossistemas e a manutenção da qualidade e quantidade

Ilustrações: Rafael Sanzio A. Anjos



dos recursos naturais, entre os quais inclui-se o ser humano.

Efetuando-se uma breve reflexão sobre o conceito de “determinismo” na geografia vê-se que existe uma antítese entre ele e duas idéias em voga nesta ciência: o “desenvolvimento sustentado” e o “possibilismo”. Ora, se a antítese é aparente, e tal contradição apenas poderá ser resolvida através de um

olhar crítico sobre as bases da disciplina, seu arcabouço conceitual, nada é mais importante que a idéia do “determinismo”, ponto de criação da ciência geográfica moderna e ponto de separação entre geografias nacionais, i.e. francesa e alemã. Para tal cumpre que seja definido o que é o “determinismo” em geral, e o “geográfico” em particular, bem

como ensinar-se a elaboração de uma crítica ao “possibilismo” como mera tautologia do “moderminismo”.

O pensamento filosófico sobre o determinismo, de forma sucinta, implica na noção de causalidade, sendo que o conhecimento das causas possibilita explicações passadas e previsões

futuras. Em outras palavras, o determinismo filosófico questionado pela física quântica traduz-se pela capacidade de uma inteligência apreender a todas as relações entre os elementos de um dado conjunto, em um determinado momento, sendo, portanto, capaz de prever seu funcionamento em uma dada ocasião.

Na Geografia, o determinismo

foi abandonado em finais do século passado em decorrência do “historicismo” do geógrafo Vidal de la Blache (que era originalmente historiador), o qual conduziu a vertente francesa da disciplina para o “possibilismo”, em um processo de separação e desafio à geopolítica alemã. Desde então, e por razões históricas evidentes em si mesmas, aquela corrente ficou associada ao processo de expansão dos tardios regimes coloniais e ao totalitarismo nazista. Por outro lado, o individualismo ocidental, surgido nos últimos séculos, não permite que o indivíduo possa ser pensado como um ser sem livre arbítrio, negando, portanto, qualquer tipo de determinismo no pensamento científico que, sabe-se de sobejo, não está imune à ideologização.

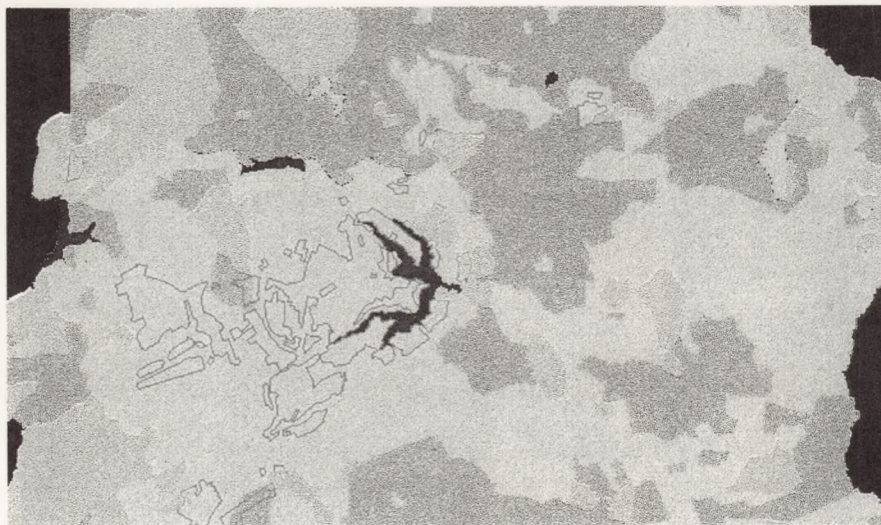
A negação do determinismo encontra-se pois vinculada a dois fenômenos: ao voluntarismo extremo da proposição individualista, e a ligação de uma de suas interpretações - aquela que justificava a denominação sócio-econômica-especial através de pretensos conhecimentos

eugênicos - com o pensamento que deu sustentação aos regimes coloniais e nazista.

Pode-se, pois, dizer que o uso e manipulação do termo “determinismo” assumiu uma conotação ideológica (a partir da “Escola Francesa”), aqui definida como uma visão-de-mundo, de tal forma impingente sobre o pensar humano, que torna-se absolutamente necessário seu

desvendamento face à ambiguidade enfrentadas pela geografia ao lidar com o “desenvolvimento sustentado” utilizando as premissas do “possibilismo”, pois que aquele desenvolvimento implica em um determinismo ambiental, no sentido de que o meio cria limites ao que é possível ao homem.

Criou-se na geografia um entendimento errôneo do determinismo como a predominância do ambiente físico sobre o homem, sendo este um mero produto do meio. Além deste pressuposto equivocado foram adicionadas, como já visto, conotações ideológicas à pressão, justificando-se inclusive a exclusão/dominação sócio-econômica, e mesmo o extermínio, de determinados grupos étnicos. Era esse tipo de determinismo que colocava, por exemplo, os



habitantes das áreas quentes e úmidas como indolentes, improdutivos e, portanto, passíveis de denominação pelos habitantes das zonas temperadas; ou os dos Alpes como incapazes de grandes realizações por estarem paralizados ante o esplendor e a grandeza da paisagem.

Foi esta interpretação incorreta do determinismo e, obviamente seus desdobramentos, concretizada

em práticas de segregação e/ou expansão que transformaram em tabu a discussão sobre o conceito. A geografia saiu dos tempos do “determinismo” para assumir as idéias do “possibilismo”, apregoando que o meio natural não é uma causa necessária, mas sim possível e relativa, a qual fornece um conjunto de possibilidades cujo desenvolvimento dependeria do grau de cultura e tecnologia à disposição dos grupos humanos.

Entretanto, é de suma importância repensar-se a questão, posto que o “possibilismo” ao apoiar-se nos conceitos de “carrying capacity” (máxima população que um dado ambiente pode suportar indefinidamente sem degradação) e “environmental constraints” (restrições ambientais) nada mais que repetir as premissas do “determinismo”.

Apenas o sabor ideológico negativo deste último foi descartado em favor de uma terminologia mais branda e neutralizada, como a natureza também passa a ser vista.

É neste sentido, o determinismo=limites, que advoga-se o entendimento do “possibilismo” como um “deter-

minismo” invertido. Ao reconhecermos que o ecossistema, seja ele local ou global, impõe limites à “atividade humana-ainda que seja também por ela transformados- apenas estaremos seguindo o desejo de nos perpetuarmos enquanto espécie de sucesso em meio à imensa riqueza da biosfera.

* Os autores são professores do Departamento de Geografia da UnB

A PETROBRAS, ASSIM COMO TODOS OS INQUILINOS DO BRASIL, TAMBÉM PAGA ALUGUEL.

— Além dos impostos, taxas, contribuições sociais e previdência social, a Petrobras ainda paga aos estados, municípios e ao Ministério da Marinha, uma compensação financeira pela exploração do seu subsolo. São os royalties do petróleo, gás natural e xisto betuminoso, destinados exclusivamente ao abastecimento e tratamento de água, fornecimento de energia, pavimentação de estradas, irrigação, proteção ao meio ambiente e saneamento básico. Assim, a Petrobras faz com que os moradores de mais de 600 municípios no Brasil possam ter uma vida mais digna e saudável. Mesmo porque, ela existe no Brasil para explorar o petróleo, não os estados e municípios.

2 QUARTOS

VAMOS PRESERVAR O DESCOBERTO. ANTES QUE SEJA TARDE.



A água do Descoberto abastece cidades com um milhão de habitantes. Hoje aquela região está ameaçada por vários problemas: invasões, lixo, agrotóxicos e criação intensiva de gado, porcos e aves. Além do reflorestamento que está sendo feito às margens da represa é preciso, antes que seja tarde, preservar toda a bacia onde nasce cada



córrego e rio que abastece o Descoberto. Preservar hoje custa mais barato. Recuperar amanhã custa caro e é o usuário que pagará a conta.

A Caesb e a Sematec estão fazendo a sua parte. Ajude a preservar. Toda sugestão, indagação, crítica ou denúncia deve ser enviada a Caixa Postal 08635 CEP 70300-904 - Brasília-DF.



SEMATEC
Sociedade de Engenharia e Meio Ambiente

