

CINEMA: ENTRE O MITO E A REALIDADE

Eduardo Guerreiro Brito Losso

Doutorando Ciência da Literatura - UFRJ

1. Descrições da realidade e suas formas de leitura

Sempre quando se assiste a um filme longo, permanecendo muito tempo envolvido com o desenrolar da narrativa fílmica, o espectador vivencia uma transformação do olhar, uma transfiguração dos modelos de reconhecimento. Em qualquer situação que extravase sua experiência de realidade, ele é transportado à realização visual de um mundo supostamente não mais existente (histórico), inexistente (ficção científica) ou desconhecido (retratando outro país ou outra cultura) etc. Logo depois de sair de um filme, as pessoas têm uma sensação de despertar, similar a de estar acordando de um sonho marcante. Tarda a readaptação ao cotidiano, pelo menos por alguns minutos.

Isso possui explicação: uma das principais propriedades do cinema é criar uma ilusão de realidade¹, inclusive um modelo de cotidianidade sob o aspecto de produto ficcional. Todo o espectro da realidade é reconfigurado para que surja uma experiência estética (mais próxima da vida cotidiana do que todas as outras artes) encarnada pelos personagens, ou pela própria ambiência. Quanto mais o espectador se identifica com o personagem, ou a modelização ficcional em si, mais ele entrega sua percepção da realidade e recebe um imaginário diferente, um imaginário *outro*, que pode o enriquecer ou conflitar com seus valores e concepções íntimas – pode ameaçar o *seu modelo de realidade*. Os filmes mais apropriados para efetuar um conflito produtivo são aqueles que se preocupam em desmontar modelos já infusos nas formas narrativas ou descritivas de expressão, descodificando o modo de olhar e de entender do espectador. Essa desconformidade de relacionamento do receptor com o código cultural está bem esclarecida nos dois regimes de imagem conceituados por Deleuze:

Chamaremos de “orgânica” uma descrição que supõe a independência de seu objeto... O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamamos, ao contrário, “cristalina” a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só

¹ LOTMAN, Yuri, *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Estampa, 1978, p. 45, 135: “O cinema apresenta um modelo do mundo real”.

tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes.²

A imagem orgânica contribui para uma conotação infusa no espectador sobre o que é o mundo real. Como nunca podemos chegar a pureza do real por ele estar sempre mediado pelo simbólico, como diz Lacan³, essa naturalização dos signos nos filmes de grande circulação (em geral é visto como sendo de Hollywood, ou, como se diz, “americanizados”) contribuem ativamente para a estruturação que a cultura de massa produz nas representações das referências. Eles não passam, então, de uma das peças constitutivas para a ilusão de *evidência* dos signos⁴, feita pela mídia, que naturalizam formações históricas e as mascaram como dados imediatos e indubitáveis.

A imagem cristalina não se propõe a denunciar o ilusionismo indicando o conhecimento da verdadeira realidade, mas sim despertar nossa atitude perceptiva do encantamento do paraíso de consumo e trabalhar nosso olhar para observar o que não se é direta e evidentemente compreensível— desenvolver ao máximo situações críticas para a codificação (abalando o “entendimento” da frágil razão do espectador, que nem sempre suporta a dispersão da causalidade narrativa) contra a contenção ao mínimo em tipificações formais. Isso amplia a relação com o real, pois o questionamento de operações apassivadoras pode levar, para não cair no niilismo e no ceticismo desagregador, a uma desmontagem construtiva. Os “filmes de arte” ou “filmes de autor” exemplificam esse conceito (sem esquecer que essa oposição entre filme americano de entretenimento e filme europeu de difícil entendimento é uma generalização simplificadora). Um filme recente que pode exemplificar o trabalho com a imagem cristalina é sem dúvida o “Cidade dos sonhos”, de David Lynch.

A análise dessa produção de diferenças é essencial, pois, ao ler um texto cinematográfico complexo, a teoria vai compartilhar, participar da criação artística, oferecendo um prolongamento que a atualiza num ato de leitura.

Mas não é o que faremos aqui. A análise da descrição orgânica é também frutífera, em outro sentido: ela procura apontar onde a pluralidade poderia ter aparecido, onde se poderia ter aberto um campo de mutações semióticas. Ela aponta a presença morta dos significados, desnuda a falta de elaboração transformadora no forçamento de uma mera plenitude técnica, imobilizante. Mais: ela localiza qual a cumplicidade entre o utilitarismo do consumo — que desocupa, esvazia espaços de invenção e troca cultural — e a padronização da comunicabilidade estética que embota a produção cultural, encena cultura em vez de fazer cultura. Por isso, a análise da cultura de massa, sendo hoje menos uma “crítica” que uma

² DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 155.

³ Citamos essa conceituação lacaniana do *real*, já consagrada e operada por Barthes para a teoria da cultura de massa, de propósito, tanto para dar a ela seu lugar nessa reflexão quanto para avisar que nesse artigo damos preferência à definição de Jean Baudrillard contrapondo-a à simulação, como será exposta abaixo.

⁴ BARTHES, Roland, “O mito, hoje. Leitura e decifração do mito”, in: *Mitologias*, São Paulo, Difel, 1975, p. 151: “Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza”.

desconstrução, vai *cristalizar o olhar* do espectador para a descrição orgânica, fazer uma leitura fugaz, desafiar essa legibilidade fácil no seu próprio território, desterritorializar tanta recorrência no campo em que a visão distintiva cruza com velocidade e rasga, fratura as prescrições dessa delimitação e apreensão sígnica.

Mas, além disso, deveremos permanecer atentos para o fato de que essa dicotomia deleuziana encarna um ponto de vista tipicamente aplicado à uma certa lógica vanguardista, o que não leva em conta o fato de, não só na produção pós-modernista, mas na produção de toda a modernidade mesma, encontrarmos várias pesquisas para o uso de estratégias de comunicabilidade do grande público com a arte mais “cristalina”, portanto, muitas vezes é necessário abandonar a diferença entre essas categorias. Elas funcionam só para a radicalização da negatividade da arte mais subversiva ou da modelização sistemática da indústria cultural.

2 – Modelização mitológica

A descrição orgânica reduz a troca de perspectivas singulares e impõe uma comunicação consensual, totalitária. Reduz o panorama narrativo a tal ponto, e com tal autoridade, que o resultado dessas ficções “clonadas” uma da outra, todas originadas de um modelo inviolável, fazem desse modelo um mito⁵. Exemplo: o modelo de filme de terror, de comédia, o modelo do heroizinho, do vilão, da mocinha, do inocente, do sábio, do bom, do mau etc.

Cada modelo é tão rigoroso, tão circunscrito, que chega a violentar o grau necessário de indiscernibilidade da realidade. A fidelidade de sua reprodução ultrapassa a caracterização do objeto original, motivo pelo qual esse simulacro pode ser chamado de *hiperreal*. Quando o modelo se torna tão imperial, a imagem é privilegiada em detrimento de seu significado, determinando o efeito extático do mito cinematográfico. A mitologia atual - ou seja, o conjunto de “esqueletos” narrativos que regem os desejos, as fantasias e as crenças dessa hiperrealidade, enfim, que estruturam seu valor – passa a coordenar a zona mais sugestionada do imaginário pós-moderno. Ao contrário da mitologia arcaica propriamente dita, a mitologia atual não é abertamente assumida, está subjacente ao materialismo e ao ateísmo que denegam a existência do imaginário com sua auto-referente superfície racional. No entanto, quanto mais a mentalidade tecnicista repudia o imaginário, mais ele se multiplica nos fantasmas regressivos dos indivíduos.

Dessa forma, muitas narrativas históricas se transformam em mitos. Daí o romantismo melodramático da cultura de massa, por exemplo, fascinado pelas restrições morais históricas que possibilitavam o aparecimento do “amor eterno”, pelo sacrifício do contato sexual, ou pelo desafio de sobrepôr obstáculos familiares vitorianos (como no sucesso do

⁵BAUDRILLARD, Jean, *Simulacro e simulação*, Lisboa, Relógio D'água, 1991, p. 59: “Num período de história violenta e atual ... é o mito que invade o cinema como conteúdo imaginário. É a idade de ouro das grandes ressurreições despóticas e lendárias. O mito, expulso do real pela violência da história, encontra refúgio no cinema.”

Titanic). Justamente quando a instituição matrimonial está em decadência, quando todos os relacionamentos têm vida curta, o mito do amor eterno e unidirecional se torna mais emergente. Agora que estamos aparentemente liberados da repressão sexual e familiar, sem resolver problemas herdados, realizamos um culto histórico a ela no imaginário cinematográfico tanto quanto se espetaculariza a falsa liberdade erótica.

A clássica análise que Adorno faz desse fenômeno ainda hoje surpreende:

Lei suprema é que nunca se chegue ao que se deseja e que disso até se deve rir com satisfação. Em cada espetáculo da indústria cultural, a frustração permanente que a civilização impõe é, inequivocamente, outra vez imposta. Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, privá-los dela, é processo idêntico e simultâneo. Este é o efeito de todo aparato erótico. Tudo gira em torno do coito, justamente porque este não pode acontecer⁶.

O falso oferecimento do prazer sexual é acrescido de um fascínio pelas dificuldades impostas pela moral puritana passada, o que ainda a reforça na atualidade justamente por dar a impressão de estar ameaçada. Quanto mais tal moral se oculta ou é representada como superada, ultrapassada, mais certo é seu domínio, e quanto mais o erotismo espetacular se oferece, mais sua realização é negada. Maffesoli, em suas instigantes análises sobre a comunidade de simbolismos, experiências, prazeres e angústias do que chama de orgasmo social, está na contracorrente da crítica à erotização da sociedade do simulacro levada a cabo por Adorno, Debord e Baudrillard. Maffesoli parece não estar interessado em perceber a dimensão claramente alienante e apassivadora do espetáculo, o que nos mostra tanto a vitalidade de invariantes perspectivas sociais, como ele argumenta, quanto uma grave cegueira das novas dimensões de abstração e reificação do sujeito contemporâneo. No entanto, ele mesmo nos oferece uma bela imagem antropológica a nosso favor, quando analisa a seita russa do Chlystos “que, de um grupo de ascetas, se torna um bando de libertinos divinos”⁷. Ele continua: “É interessante notar que somente o casamento constitui pecado: o casamento *privatiza* o sexo, que é coletivo. Estamos diante de uma religião dionisíaca. O culto se desdobrava em ritos orgíacos e sangrentos, mas rigorosos, que culminavam em ‘uniões sexuais coletivas’, sem discernimento de espécie alguma”⁸.

No cinema orgânico, estimula-se um imaginário orgíaco nas mais variadas mensagens subliminares, na luta homossexual corpo-a-corpo entre mocinho e inimigo, etc, sem discernimento moralizante. Mas os beijos e carícias privilegiam moralmente apenas um casal de protagonistas, que excluem todos os outros corpos de personagens o direito à encenação erótica. Para desdobrar a metáfora, o espectador vive sempre uma cerimônia de

⁶ ADORNO, Theodor W., “O iluminismo como mistificação de massa”, in: LIMA, Luís Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Saga, 1969, p. 177.

⁷ MAFFESOLI, Michel, *A sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia*, Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 58.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

casamento com o poder espetacular, que privatiza seu gozo consumista na relação com as imagens e o exclui das riquezas simbólicas das relações sociais, tão glorificadas por Maffesoli. Assim, seu imaginário é dominado por deuses moralmente perfeitos, concretizados em imagens tecnicamente perfeitas, que monopolizam o ideal de beleza em si mesmos e apagam a diversidade indeterminada da realidade. Por outro lado, não há fidelidade a um mito ou uma narrativa particular, o consumo de uma multiplicidade crescente filmes ocupa o tempo do espectador ou do videomaniaco com as mais diversas diversões, sem deixar de introduzir a mesma estrutura de solicitação de necessidades imperativas do consumo, que prometem o gozo orgíaco, seguidas da frustração que o prende ao ciclo de eterno consumidor, como nos diz a leitura freudiana de Adorno.

3 – Sensacionismo digital e hiperrealidade

Mas a atualização fílmica desses mitos traz um elemento essencial para sua validação. Jameson é quem o aponta:

(...) quaisquer que sejam os atuais ressurgimentos do conceito kantiano do sublime, há também um renascimento daquilo que o filósofo prussiano descreveu como constituindo seu oposto, a saber, a beleza enquanto tal. Minha opinião é que esse é um renascimento que - após o agudo descrédito da estética e do belo pelo movimento modernista - só pode ser lido como um sistema duvidoso e regressivo, e não apenas no âmbito da própria cultura... o meio visual em si mesmo constitui o veículo através do qual vários públicos são seduzidos e “interpelados”: é o próprio visual que abstrai esses públicos de seus contextos sociais e imediatos, criando a sensação de uma materialidade e concretude cada vez maiores (...).⁹

Só ao preço de uma materialização sublime e uma apreciação absoluta dos mitos que é possível torná-lo atuante na estrutura das fantasias contemporâneas. Uma beleza abstraída de humanismo e metafísica pode aumentar ainda mais seu poder da ação por estar desprendida de qualquer compromisso reflexivo. Beleza operacional, digital, que rompe as fronteiras do real para se transubstanciar no virtual; livre de qualquer impedimento verbal, pode reinar no plano sensível para fixar mitos no plano imaginário. Podemos reconhecer nessa manobra pragmática, não só sensacionalista, mas sensacionista, o atual controle do imaginário.

Beleza das tecnologias espaciais da ficção científica, da “fotografia” de uma natureza paradisíaca (todo cinéfilo fascinado não esquece de elogiar um filme com esse termo), das cortes absolutistas (*Rainha Margot*), dos ambientes burgueses (interior do *Titanic*),

⁹ JAMESON, Fredric, “Transformações da imagem na pós-modernidade”, in: ---, *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994, p. 135, 137.

empresariais etc. Alucinações minuciosamente equalizadas, conforto tátil, perfeição funcional, neo-realismo hedonista. Toda a libido direcionada às imagens que cristalizam poder, riqueza, conforto, status, privilégio. Simultaneamente alimentam o constrangimento social do sujeito e o dopam para fantasiar o domínio absoluto das coisas representadas nesses signos.

4 – Exemplificação dos mitos e sua latência cultural

Se a *práxis* do mito nos povos antigos e primitivos se dá no rito iniciático, a *práxis* do mito contemporâneo é mais difundida e possui outro plano de interiorização. Até os anos 1960, a realidade oferecia sua “matéria prima” para a reprodução virtual. No entanto, com a completa penetração da mídia em todo o mundo, a virtualidade acabou superando a realidade, e hoje é o real que reproduz o virtual, segundo um certo Baudrillard. Independente das críticas que podem e devem ser feitas a esse ponto de vista, precisamos nos deter melhor em suas aberturas de crítica e interpretação.

Um exemplo: filmes que foram feitos sobre a figura do presidente dos Estados Unidos. Para aumentar a adesão a seu governo, o filme mostra o presidente produzindo intencionalmente uma guerra no oriente médio para suspender acusações contra sua pessoa, levá-las ao esquecimento e apoiá-lo no seu papel profissional. Tempos depois, a ficção *se torna realidade* na política e na mídia internacional (com o presidente Bill Clinton ou Bush): eis uma operação de inversão do direcionamento reprodutivo entre o real e o simulacro.

Mais um motivo para se diagnosticar uma hiperrealidade. É essa reprodução invertida a própria prática concreta do mito, solidificado no cinema. A mídia internacional é um mundo-modelo esvaziando o mistério do mundo, ou seja, sugando a própria energia do real. Mas o cinema de massa é mais: ele é a vida-modelo (vida morta, anatomizada) esvaziando o mistério da vida (que é a morte ritual, a morte “vital”, a iniciação, a doação simbólica, segundo Baudrillard), sugando a própria energia do sagrado.

Podemos dar exemplos fáceis: a moda. “Leonardo de Caprio” fez com que vários jovens se vestissem ou se comportassem como ele, assim como a moda John Travolta nos anos 80, assim como a moda Sean Connery nos anos 1960.

Objetar-se-ia que esse poder de imitação comportamental é mais característico nos ídolos do rock do que propriamente em personagens cinematográficos. Mas ainda não é isso que aponta toda a extensão de sua influência. Os ídolos do rock são apenas encarnações de uma existência sem interdição nem recalque, ídolos que transcendem o proibido e vivem num paraíso de rebeldia. Eles ocupam (ocuparam mais intensamente nos anos 1960/70) a posição do anti-comportamento. São lendas vivas.

De forma diferente e mais radical, o cinema efetua a solicitação violenta de legitimar seus estereótipos como ideais reinantes do comportamento *possível* no imaginário social, ainda que, por isso mesmo, fantasiem atos sádicos e masoquistas de lutas corporais e assassinatos contra o outro, já que, estipulado como personificação do mau, pode ser vítima

da descarga irrestrita do mal pelos protagonistas do bem. Tais protagonistas do cinema de massa ocupam a posição da virtude virtual, são os *deuses* do nosso materialismo, emblemas de uma mitologia do anti-humanismo que se traveste com todos os álibis do humanismo. Analisando os primeiros filmes de 007, o “James Bond Connery”, Violette Morin afirma:

Na fineza das armas, na harmonia dos gestos, na elegância do estilo, a virilidade bondiana se duplica de uma espécie de feminilidade ideal. Ela resulta antes de um equilíbrio espetacular da anatomia, (...) de um controle estético sobre si... o herói é um robô porque não tem mais necessidade de ser psicanalizado; ele é o único homem bem sucedido... “sem medo nem censura” (...). No fundo, James Bond Connery dá (ou confirma) a vontade de sonhar com um herói inteligente e bom, sem cabeça nem coração. Teríamos as vantagens da performance sem seus inconvenientes. Teríamos um humanismo encarnado e eficaz a todo o momento, mas não disperso nos interesses contrariados da reflexão lenta e da tristeza... É a adaptação mecânica feita homem, diante do mundo e suas máquinas.¹⁰

Não diríamos aqui que existe um mito “James Bond”, mas sim um modelo de herói dos filmes de ação petrificado no 007, e até hoje utilizado com sucesso, mesmo que com pobres variações introduzidas como angústias banais, monótonos problemas familiares da vida de um policial espião que nada pode contar de sua vida à esposa, enfim, modalidades que disfarçam, ou ainda, procuram naturalizar, “humanizar”, uma entidade narrativa totalmente abstraída do que parece projetar, quer dizer, das pequenas misérias e alegrias existenciais de um homem comum de classe média. Isso configura um mito de massa: a repetição constante da mesma estrutura, com variações narrativas mínimas, às vezes aparentemente contraditórias, que não prejudicam sua funcionalidade em várias produções comerciais, preenchendo a mesma fantasia, criando o mesmo fascínio. Por isso a análise de Morin nos ajuda a pensar a maioria dos heróis dos filmes de ação atuais que insistem na descrição orgânica.

5- Problemas de valores

Todavia, não é exato entender os filmes de 007 como esteticamente inferiores, nem associar a qualidade estética à descrição cristalina. Boa parte dos filmes de 007, assim como alguns filmes de Spielberg, possuem uma dimensão artística importante sem elementos críticos, desconstrutivos, paródicos, cristalinos ou descentrados. Há, na cultura de massa, produções que tem muito a acrescentar, sem deixar de reproduzir um modelo mítico. O problema político-cultural não está em ser ou não ser para as massas, em ser ou não ser mito-modelar, mas sim em *ser obrigado* a atingir as massas (totalmente condicionadas aos

¹⁰MORIN, Violette, “James Bond Connery: um móbil”, in: ---, *Cinema: estudos de semiótica*, Petrópolis, Vozes, 1973, p. 24-30.

encadeamentos mitológicos atuais) restringindo-se a fórmulas fáceis para obter interesse, divulgação, patrocínio, enfim, infra-estrutura. Isso estreita, inibe e interdita a liberdade mínima de que o artista necessita para o ato da produção, ato de polifonia dialógica, *a priori* diferente da corrente modeladora. Esse código globalizador totalitário, reinante, impede a troca simbólica das práticas artísticas para impor o consumo dos simulacros mitológicos.

6- Questão do cinema brasileiro

Mas, como já adiantamos, grande parte dos filmes da segunda metade dos anos 1990 não se encaixam na dicotomia orgânico/cristalino se formos rigorosos com ela; parecem estar mais próximos dos usos conscientes, críticos, mas flexíveis das técnicas narrativas e propriamente filmicas de entreter o espectador, como é o caso de *Matrix*, *Quero ser John Malkovith*, e outros, na cena americana. Isso significa que houve uma certa generalização de algumas características postas em jogo no debate a respeito do pós-modernismo, tal como ele foi forjado nos anos 80, nas estratégias dos diretores atuais. Não vamos entrar na discussão de ser pró ou contra o pós-modernismo, de ele já ter ocorrido ou não desde sempre na modernidade, ou se ele é uma categoria fraca para pensar a arte em suas mais ricas manifestações, se ele é um enfraquecimento estético ou uma salvação.

O que nos interessa é questionar se realmente tais filmes usam os simulacros míticos para o desconstruírem ou se, nesse “uso”, eles acabam sendo usados, e se isso pode ser voluntário ou involuntário. Nesse caso, será que um filme, a princípio, ao adotar uma posição “crítica” mas flexível não acaba por cristalizar o mito do “bom filme”, produzindo signos de resistência que nada resistem e na verdade modelizam táticas de resistência para que elas se tornem facilmente reconhecíveis? Ou, inversamente, um filme excessivamente radical, fora de modelos de inteligibilidade, também não abusaria gratuitamente da fácil destruição da narrativa para modelizar sua marginalidade?

Até que ponto é possível ao crítico delimitar essas fronteiras? Impossível impor regras para tal, já que a melhor crítica da modernidade deixou de lado modelos de julgamento desde seu nascimento para não cair no erro de, por isso mesmo, instaurar modelos estéticos para mitologizar e reificar a própria crítica, prática que a crítica jornalista, pode demais compromissada com os poderes e estatutos simbólicos envolvidos em cada filme, já há tempo cumpre.

E o cinema brasileiro, que conseguiu estabelecer um mercado, produzindo filmes de uma qualidade não só técnica mas estética respeitável, sem nada a dever a outros países, como ele está enfrentando essas dificuldades?

Para ensaiar a análise de um exemplo, podemos pensar no filme *Madame Satã*, do diretor Karim Aïnouz. Neste filme, o diretor explora toda uma estetização da Lapa, que era e é, entre outras coisas, local de prostituição e boemia da cidade do Rio de Janeiro. A tensão entre a beleza do cuidado técnico e a “sujeira” do bar “Danúbio azul”, da pobreza do alojamento do protagonista, já se enquadra, podemos dizer, num modelo de estetização da marginalidade que faz parte do olhar do estrangeiro aos países latino-americanos. As cenas

de amor e violência do protagonista definem claramente o estereótipo do negro brasileiro animalizado e erotizado; e a tomada de seu rosto, totalmente ferido pelos policiais, no início e no fim do filme, com uma voz declamando sua ficha policial, imersa de julgamentos morais típicos do biopoder penal (analisado pelo Foucault de *Vigiar e punir* e *Os Normais*), exibe a intenção crítica do filme, ao mesmo tempo em que mitifica a figura de um marginal, delinqüente, que é também estrela dos palcos do submundo e do carnaval carioca. Logo, o filme trata do negro homossexual pobre com um grande respeito pelos seus conflitos sociais, pelas injustiças de que é vítima e pelos crimes que é levado a cometer por uma raiva que já foi internalizada em seu próprio ser, que produz a sua própria identidade, força existencial que pode tanto brilhar no palco lhe dar a esperança de “se endireitar” quanto pode mover violentar reações a humilhações sociais e levá-lo à cadeia.

Pensamos que o filme criou ambientes, atmosferas e cenas muito interessantes, como a alegre e catártica dança entre Laurita e Tabu (a verdadeira “família” de Madame Satã) depois que Madame sai da prisão, pois encontramos neste momento toda a descontração desinibida dos marginais esbanjando uma alegria que existe mesmo diante das várias tragédias que os acompanham, uma alegria absurda, felicidade do absurdo, da falta de sentido do homem moderno, e por isso mesmo a um só tempo trágica e leve, bela e sublime, fulgurante e provisória. Mas, por outro lado, as cenas de irritação violenta do protagonista, com a destruição do camarim de uma mulher que o humilha, ou o erotismo voraz das perversões homossexuais, é a mesma histeria da banalidade sublime dos filmes orgânicos, que tudo lambe ou tudo quebra, bate ou chupa tudo o que tiver pela frente. No entanto, essa depreciação que estamos fazendo pode ser questionada: quem sabe tais espetáculos de repulsa e desejo do protagonista não representem bem o drama das ditas “minorias”? Abrimos a discussão, mas insistimos que não somos coniventes com esse tipo de tratamento da questão.

Portanto, pensamos que há um rico trabalho imagético no filme, relações entre cinema e pintura podem e devem ser feitas: a escuridão dos redutos, efeitos de embaçamento bem dosados, a natureza das praias cariocas etc. Mas toda essa estetização da cultura e da natureza pode servir para a cristalização de mitos culturais da marginalidade e da natureza tropical, assim como também pode os pôr em dúvida. O filme oscila nessas duas perspectivas.

Poderíamos encontrar a mesma ambivalência, relacionada a outras questões, em *Cidade de Deus* e outros.

7- Cinema e literatura

Já é sabido e discutido o fato de o cinema ter tomado o lugar de visibilidade e interesse cultural que a literatura ocupou nos séculos passados. Parece que esquecemos o fato de o teatro, ou a ópera, terem sido seus concorrentes anteriormente. Mesmo assim, o cinema, o vídeo e a televisão instauraram textos que competem decisivamente com a prática da leitura. A Internet ocupa uma posição ambígua de ampliação de acesso a bibliotecas, abrindo espaço a manifestações e experimentações artísticas e críticas e simultaneamente

aumenta o domínio da simulação e da passividade do entretenimento espetacular. Há muitos problemas a serem examinados a esse respeito, mas nos deteremos, para concluir, na relação entre arte e mito espetacular quanto à diferença entre cinema e literatura.

A prática de leitura pode servir para a reificação, e há toda uma indústria de *best-sellers* que investe nessa possibilidade. Por outro lado, tal prática estimula o exercício do pensamento e do questionamento de forma bem mais intensa que a passividade do espectador na tela ou na televisão, por isso mesmo que a leitura possibilita mais o aparecimento de reflexões críticas nos leitores do que nos cinéfilos. Talvez estejamos colocando de forma muito taxativa, mas, de qualquer modo, o cinema parece ter mais condições de aperfeiçoar todas as dimensões tecnológicas e estéticas de suas formas de representação da realidade, *impondo-a*, do que a escrita literária. Logo, é um instrumento mais capacitado a produzir um controle do imaginário. Difícil pensamos em evolução tecnológica da escritura: a evolução da escritura é sempre o desdobramento de uma reflexividade sobre o vazio da linguagem e as camadas de mediações, sempre problemáticas, mas ricamente potencializadas, das relações com a realidade. As técnicas de embelezamento do estilo, facilitação e sedução narrativa podem ser cada vez mais otimizadas, mas sempre se deparam com a própria resistência *à e da* leitura.

O cinema encontra semelhantes desdobramentos e complexidades, no entanto, seu desenvolvimento técnico pode sempre ser *vendido* como nova sensação na lógica de *exclusividade extraordinária* da mercadoria, *além e por causa* do fato de ele vencer cada vez a resistência a sua própria forma e suporte. Consequentemente, seus mitos podem ser cada vez mais concretizados, *realizados*, e solidificados de forma mais dócil no psiquismo dos consumidores. É por isso que, paradoxalmente, a literatura manterá o signo de uma resistência (que também pode ser reificado...), e o cinema estenderá suas possibilidades de criação e recriação, destruição e reconstrução, uso e desuso dos simulacros míticos.