

CIES e-WORKING PAPER N° 11/2006

**Lindonéia**  
**(ou as trilhas da memória em dois curtas brasileiros)**

MAURO LUIZ ROVAI

*CIES e-Working Papers* (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, [cies@iscte.pt](mailto:cies@iscte.pt)

**Mauro Luiz Rovai** é Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo – USP / Brasil. Atualmente desenvolve investigação de pós-doutoramento no departamento de Sociologia da Universidade de Campinas – UNICAMP, com financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A tese de doutorado, publicada em 2005, pela Humanitas, é uma análise do filme *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl. A dissertação, publicada em 2001 pela Annablume, analisou as imagens poéticas de Álvaro de Campos. Professor universitário na rede privada desde 1991, lecionou a disciplina *Sociologia* para os cursos de Ciências Sociais, Relações Internacionais, Comunicação, Psicologia e Educação. Atuou também como sociólogo (aprovado por concurso) na Secretaria da Habitação de São Paulo (SEHAB). Email: [maurovai@terra.com.br](mailto:maurovai@terra.com.br)

### **Abstract**

This paper takes a sociological approach to audio-visual works. It focuses on one feature, namely the manner in which images appear on the screen, especially emphasizing their structuring elements such as time, movement and sound. Rather than uncovering the hidden meanings behind the images, the purpose is to understand the images based on the procedures that make them visible on the screen: camera movements and angles, sequence lengths, and elements present in shots –such as, for instance, music.

**Keywords:** sociology, film, memory, Brazil

### **Resumo**

Este texto pretende-se um exercício de aproximação entre a abordagem sociológica e o produto audiovisual, tendo em perspectiva uma das principais características deste, a saber, a maneira como as imagens aparecem na tela, enfatizando os elementos que a estruturam: o tempo, o movimento, o som, dentre outros. O objetivo não é descobrir os sentidos escondidos por detrás das imagens, mas tentar compreendê-las a partir dos procedimentos que as tornaram visíveis na tela: os movimentos e ângulos de câmera, a duração das seqüências e os elementos presentes nos planos como, por exemplo, a música.

**Palavras chave:** sociologia, filme, memória, Brasil

“É nosso dever de sociólogo untar o chão, ainda que seja com lágrimas, para que escorreguem nele os que dançam” (Álvaro de Campos, *Mensagem ao diabo*)

## Introdução\*

Os filmes de Tapajós e Oliveira / Nehring apresentam-se como uma experiência e um documentário, respectivamente. Ambos contam uma história que, vivida pelas pessoas entrevistadas, no caso de *15 filhos*, ou presa à "verdade dos fatos" e às imagens da época, em *Universidade em crise*, afasta-se do que poderia ser um filme de ficção sobre o período da ditadura ou sobre os desdobramentos dela. O esforço de reportagem, que coloca um narrador oficial para legendar as imagens (em Tapajós) ou a câmera quase confessional em Oliveira / Nehring parecem não deixar dúvidas de que os seus respectivos filmes não apostam nem na dramatização dos eventos e nem no espetáculo.

No entanto, é justamente assim que Jacques Aumont se refere a certo destino da mistura de imagens, movimento e sons (aos quais poderiam se juntar as cores e o tempo, a duração), pois “apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto (...) que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação” (Aumont, 2005: 90). Daí o autor afirmar, no decurso de sua análise, que em virtude do seu poder de “ausentar o que nos mostra” (o que vemos na tela não acontece naquele momento), em que “representante e representado são ambos fictícios” (a imagem do entrevistado não é o entrevistado), “qualquer filme é um filme de ficção” (Aumont, 2005: 100).

Isso vale para o filme industrial, o filme científico e para o documentário. Vale também para o espectador, que, de sua parte, oferece sentido ao que se passa na tela. “Porém, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter mais ou menos fantástico de uma realidade (...), existem outros motivos pelos quais filme científico ou documentário não podem escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção” (Aumont, 2005: 101)<sup>1</sup>.

Certamente não se trata de dizer que a invasão da universidade, ocorrida na madrugada do dia 04 de junho de 1965, não existiu ou que os entrevistados de Oliveira / Nehring são atores contratados. Contudo, mesmo nos documentários, a intervenção da câmera produz não apenas um recorte (e todos os efeitos daí advindos, como o extracampo, por exemplo), mas também certa orientação de quem está diante dela e nutre a preocupação de como aparecerá na tela<sup>2</sup>. Antes, o problema não está em aceitar

---

\* Este estudo resultou dos debates ocorridos na mesa que teve por tema Cinema e Sociedade, no XII Congresso Brasileiro de Sociologia, em Belo Horizonte, em maio de 2005, e das discussões com os pesquisadores e professores do CIES-ISCTE, em *workshop* de pesquisa realizado em janeiro de 2006, em Lisboa. A participação nos dois eventos e o texto produzido fazem parte das atividades de investigação de pós-doutoramento desenvolvida no Departamento de Sociologia da UNICAMP (Universidade de Campinas), financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

<sup>1</sup> Sobre as noções em jogo quando do uso do termo "ficção", ver o texto de Paulo Menezes A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho.

<sup>2</sup> Se no cinema, diz Robert Stam, mas também no audiovisual, de modo geral, há não só personagens, mas também intérpretes (cf. Stam, 2003: 27), num filme em que as pessoas falam sobre si, sobre as diversas histórias e caminhos que as colocaram diante das câmeras e nas telas, o intérprete desdobra-se em personagem. Certa literatura clássica sobre sociologia e cinema produziu instigantes reflexões sobre a

a idéia de que o drama e o espetáculo estão presentes em qualquer filme, como se tudo não passasse de ilusão. Qualquer que seja o filme ou a intenção que o anime (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), “a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.).” (Vanoye & Goliot-Lété, 1994: 56 – itálico no original).

Por essa perspectiva, os autores de *Universidade em crise e 15 filhos*, por meio do cinema e do vídeo<sup>3</sup>, ofereceram uma forma de se relacionar com certos acontecimentos, no caso, com a história recente do país. A análise que aqui se propõe pretende compreender essa intervenção levando em conta os elementos que a caracterizam, o modo como se relacionam para produzirem uma perspectiva sobre o período histórico em tela. Não se trata de buscar nos filmes a verdade dos fatos, expressa na tela graças à capacidade da câmera em nos mostrar o acontecimento tal qual ocorreu, como se se repetisse o bordão "contra fatos não há argumentos" ou "com a imagem não se discute". Os dois filmes articulam, cada qual a seu modo, com certos recursos técnicos, uma idéia a respeito da vida social e política brasileira durante o período da ditadura militar. Destarte, merecem ser vistos como uma intervenção sobre essa realidade, uma forma de experimentar fatos e acontecimentos ainda muito presentes, pois referem-se a um passado que ainda não passou, que permanece e incomoda.

Ocorre que a idéia ali articulada é já uma construção estruturada, e é assim que nos aparece na tela, na forma de produto visual com som, movimentos, tempo, imagem e cor<sup>4</sup>. A proposta de análise desses filmes, pois, é também uma forma de experimentar uma hipótese de interpretação para ambos, estabelecendo entre eles nexos e relações que encontram eco nas leituras e nas experiências de quem se propõe a analisá-los, no caso, um sociólogo de formação. Tais conexões, contudo, devem saber valorizar as duas obras como uma forma de intervenção específica, ou seja, um produto audiovisual que, apresentados seja como "experimento", seja como "documentário", polemiza, a seu modo, um debate que é, em grande medida, sociológico. Sob esse prisma, que envolve várias camadas interpretativas, é que procurarei analisar as obras de Tapajós e Oliveira /

---

relação entre as massas urbanas, produzidas pela revolução industrial, e a câmera. Kracauer apontara a presença “anônima”, mas quase onipresente, dessas massas, ao passo que Benjamin detectara uma orientação do comportamento destas nas situações em que a câmera intervém. O “anônimo”, no cinema, poderia observar a si próprio na multidão. Pode-se perguntar qual o efeito da câmera num filme como o de Tapajós, em que as pessoas, além de se reconhecerem na multidão, poderiam ter a própria imagem reconhecida também por seus inimigos num período complicado da história do movimento estudantil. Estar diante da câmera seria um ato político. No caso de Oliveira-Nehring, diante das câmeras, os intérpretes constróem um personagem, ainda que seja um personagem que a eles mesmos não seja claro, pois trata-se do que são hoje tendo em vista um passado que lhes foi, de algum modo, confiscado.

<sup>3</sup> A expressão "por meio do cinema e do vídeo" pode frustrar o leitor que espera uma distinção mais elaborada entre ambos, como, por exemplo, em relação à linguagem mais afeita a cada um. A esse respeito, para desenvolvimento maior do tema, remeto ao livro de Machado, 1997, principalmente nos capítulos O vídeo e a sua linguagem e O diálogo entre cinema e vídeo, pp. 188 - 201 e 202 - 219, respectivamente. Por comodidade, optou-se pela utilização generalizada tanto do termo filme como de certas características apontadas como sendo apenas do cinema.

<sup>4</sup> A música e a cor serão aspectos pouco explorados neste exercício. Em futuros desdobramentos, espera-se incorporá-los à análise.

Nehring. Afinal, se o filme “constitui um *ponto de vista* sobre o mundo que lhe é contemporâneo”, e “Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo)”, então “é objeto dos cuidados do analista” a maneira como tal estruturação aparece nos filmes (Vanoye & Goliot-Lété, 1994: 56 – itálico no original) e ainda mais, no caso do sociólogo, de como o audiovisual estabelece seu diálogo com a vida social.

### **15 filhos**

No filme de Nehring e Oliveira, o compromisso assumido logo abaixo do título, o de ser um documentário, é reforçado pela construção ascética da cena. Todos os entrevistados estão sentados e têm a atenção e o olhar voltados para o(s) interlocutor(es) oculto(s) com os quais conversam. Livre, a câmera, intervém diretamente no rosto dos entrevistados, em aproximações incessantes.

Essa câmera não é subjetiva, no sentido de nos revelar o olhar ou certa perspectiva de um determinado personagem (na verdade, os seguidos enquadramentos produzem um resultado paradoxal: ao mesmo tempo em que é notória a presença da câmera, ela parece não ter lugar na sala de entrevistas). Por outro lado, também não parece se tratar de uma câmera confessional, seja no sentido católico do termo, seja no da clínica. Embora fixada sobre a figura dos entrevistados, ela não tem um lado definido, como se nota na mudança de um plano a outro, nem consegue extrair dos rostos filmados uma emoção nitidamente identificada com a atrocidade que está sendo narrada. Do mesmo modo, também não se sustenta certo tom jornalístico contemporâneo, em que a câmera, numa certa distância, capta uma imagem à qual serão, depois, juntadas informações ditas relevantes, como o nome do entrevistado, sua filiação, onde e quando teve os pais presos e mortos etc. Se isso acontece, é raro e não determinante.

A limpeza do quadro, pois nenhum outro objeto parece chamar a atenção, traz o olhar para a história que está sendo contada. A identificação da filiação de cada um, espera-se, deve ocorrer pelo sobrenome. Nesse aspecto, de acordo com o tipo de espectador e de suas referências, o filme adquire um sentido: para um público restrito, que conhece a história que está sendo costurada, um menos restrito, que localiza a relação de filiação pelo sobrenome; um público mais amplo, que reconhece uma ou outra referência pontual mais forte, como é o caso do sobrenome Herzog, até um público muito amplo, que desconhece tais meandros da história recente do país e que, no limite, fica em dúvida se se trata de 15 filhos de uma mesma pessoa.

O ascetismo do filme, como o do local em que se passa a cena, contrasta com a riqueza de detalhes que misturam indivíduos e acontecimentos políticos na história recente do país. Ocorre que, dada a aposta na escassez de legendas e nos constantes reenquadramentos (na mudança de um entrevistado a outro), a câmera vai reforçando certo aspecto voyeurístico. Menos no sentido telescópico do termo, mais no microscópico. Esse efeito tenderá a aproximar a história de cada um à dos outros e a deles à nossa, espectadores.

Para que fique claro, tomo o termo *voyeur* como uma determinada manifestação que, erótica, ligou-se à história do cinema pela divulgação de “imagens concebidas para a visualização privada (...), destinadas a ser ‘espiadas’ através de visores individuais” (Machado, 1997: 124). Conforme explica Arlindo Machado, a escopofilia ditava o motivo desses filmes (escopofilia: “erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver”,

segundo o autor). Contudo, se Machado está certo ao afirmar que a escopofilia como “pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso, é um dos componentes principais da sedução do cinema de qualquer tempo”, e que “qualquer filme” lida com essa “perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado” (Machado, 1997: 125), então, mesmo que a câmera de Nehring e Oliveira não nos remeta ao olhar pelo buraco da fechadura, caracterizando a espia de um *big-brother*, nós, tele-espectadores – no sentido de “abelhudos à distância” -, somos instados a perscrutar os detalhes de certas partes do corpo, notadamente o rosto, como se estivéssemos diante de um microscópio. A câmera parece dar aos entrevistados, na forma do registro do gesto e da fisionomia, o detalhe que no campo da história individual lhes falta.

A falta, no entanto, proporciona ou pede um encontro. Assim, um dos entrevistados diz que a lembrança / memória que tem dos pais foi construída por meio de fotografias. A imagem revela-se como o meio de produzir um certo encontro, isto é, uma possível e limitada reconstrução da história dos pais. Trata-se de reconstruir, ainda que precariamente, a vida do pai. Mais ainda, trata-se de reconstruir, nem que seja precariamente, a morte dos pais, uma vez que, como prisioneiros políticos assassinados durante a ditadura, até mesmo a história da morte lhes é apagada, negada, redirecionada, re-escrita (note-se que pelos documentos legais, a existência dos perseguidos políticos lhes é duplamente roubada). A câmera que avança sobre o rosto das pessoas, ávida por detalhes, parece buscar nos riscos fisionômicos dos filhos a imagem dos pais. Nesse aspecto, ela é mais um olhar do *voyeur* do que o ouvido do confessor, mas também é uma tentativa de fazer surgir, na tela, microscopicamente, uma nova fisionomia.

Contudo, o que é possível sublinhar dessa relação câmera, rosto e tela é o efeito operado sobre a narrativa de cada um dos entrevistados. Diferente de outros depoimentos, em que a história se desenrola com começo, meio e fim (não necessariamente nessa ordem e às vezes intercalando vozes, mas nunca misturando-as), *15 filhos* obstrui a construção de uma seqüência identificada da história individual, transformando os entrevistados em 15 filhos de uma sociedade que lhes ofereceu um contrato narcísico rasgado<sup>5</sup>. A maneira como o filme organiza as vozes desembarca o espectador que pretendia deixar-se levar pela epopéia da resistência de perseguidos políticos – que poderia ocorrer se mais tempo lhes fosse dado ou se os enquadramentos fossem menos atuantes. Ao assim fazer, o filme sai da trilha em que cada qual tem a sua história e investe noutra senda: aquela em que todos parecem contar uma só história.

Se, como dizia Aulagnier, não há história de vida, mas sim histórias que a vida fez, ao mostrar 15 relatos misturarem-se numa só narrativa, o filme parece deixar claro que a vida do país envolve-se na repetição do sempre igual, da fantasia de futuro, que como o próprio nome insinua, não passa de um presente assombrado pela volta

---

<sup>5</sup> Utilizo o termo segundo o sentido que lhe deu Piera Aulagnier no livro *A violência da interpretação*. Segundo a autora, a sociedade oferece referenciais identificatórios mais amplos que a família, investindo o lugar que a criança virá a ocupar na vida social futura, uma vida na qual ela deverá se reconhecida como filiado legítimo e desejado. Os modelos oferecidos pela sociedade, aos quais a criança aprendeu a investir e, assim, preservar, não poderão lhes ser negados no futuro sem que isso não seja também "renegar as leis do meio". Deve ser preservada a ilusão "de uma persistência atemporal sobre o meio e, sobretudo, sobre um projeto do meio em que seus sucessores deverão retomar e preservar" (Aulagnier, 1979: 151). A quebra do contrato narcísico, nesse registro, significa o não reconhecimento do sujeito pelo meio e o esgotamento de referenciais identificatórios nos quais ele possa investir e, assim, ter direito a um futuro. No caso deste texto, uma sociedade que de fato aspire dar aos seus cidadãos modelos identificatórios que destaquem a autonomia e a luta pelo bem comum não pode lhes negar o passado sob pena de negar, também, a força das referências que oferece.

recorrente do fantasma. Um fantasma que se alimenta das histórias não contadas, das vidas não reconstruídas, das mortes apagadas do “esquecimento” do país. A memória legal e documental força ao mal-estar do não conseguir esquecer, atrasando a possibilidade do querer lembrar para poder esquecer.

No filme de Oliveira e Nehring, atualiza-se um sentimento de indignação, mais difuso do que intenso, como se estivesse enfraquecido, dissonante e ausente, porque não diretamente explicitado. Aquelas pessoas contam a respeito da infância que tiveram (ou não tiveram), infância que só lhes será revelada, visualmente (as fotografias de álbum de família), misturadas aos créditos finais do filme, como se não tivessem nada a acrescentar, a não ser nos oferecer mais de seus traços fisionômicos, fazendo surgir então o rosto dos pais mortos. Aliás, a fotografia é apontada por mais de um entrevistado como “fonte” ou “documento” da memória que lhes foi, simultaneamente, negada e legada, pois herdaram fotos sem história, ou melhor, imagens legendadas pela nomenclatura oficial. Em *15 filhos*, uma certa tensão é construída no correr da trama, ainda que, como disse antes, de modo difuso. A imagem do que significa “não ter um saber sobre a história” parece nos ligar, a nós, espectadores que, de algum modo, estamos informados da história recente do país, ao destino de cada um dos filhos. Se até eles, que participaram da história (ou ao menos viveram embebidos dela), buscam-na desesperadamente. Se eles, que viveram no olho do furacão, conseguem, no máximo, reconstruí-la por meio de relatos e fotos, o que será de nós, que só fomos saber da tortura, da ditadura, das mortes nos porões das Instituições da justiça na adolescência tardia? No filme de Nehring e Oliveira, não se trata da imagem da dor, da memória ou da nostalgia (o que ainda seria possível reconstruir em Tapajós, graças aos despojos do visível), mas de um sentimento de indignação contra um passado que não se torna presente.

Trata-se, parece-me, da indignação diante da impossibilidade de reconstrução de um passado que, confiscado, não aflui ao presente como reserva de sentidos e significados, embora apresente-se como documento legal e fotografia, provas físicas de sua não presença. A morte dos pais e das mães de *15 filhos*, cujo sentido foi e é, continuamente, confiscado, dá a justa dimensão não do que seja um povo sem memória ou história, mas do que seja um povo cujo passado não lhe é permitido esquecer. Afinal, ninguém pode esquecer o que antes não lembrou. Uma sociedade que não pode se apropriar de sua história, não pode sequer esquecê-la, quanto mais lembrar-se dela, aprender com ela.

No filme de Oliveira e Nehring há um determinado momento em que a platéia foi convocada à comoção pelo atalho das lágrimas, quando duas das entrevistadas quase, de fato, choraram. Nesses momentos, o foco agigantou-se sobre o rosto de ambas e, presume-se, contava-se com a presença da lágrima. Porém, o fato de não haver o *close* de nenhuma lágrima não frustrou a câmera ou o filme. Antes, parece ter trazido à tela um outro sentimento, ou uma outra imagem, que não a da piedade por contágio, epidérmica, solidária, mas a da indignação. Uma indignação que se costura entre os relatos como uma espécie de ultrapassagem às emoções já sentidas e já vistas, pois se os depoimentos tornam-se, paulatinamente, emocionantes, o movimento de alma resiste ao clichê, permitindo que a construção de uma imagem da tristeza e da dor dos filhos culmine no desconforto que é a de todos nós ante uma história que esconde seus mortos. Nesse aspecto, o que fica do filme é a indignação por uma história que, se é a dos entrevistados, é também a do país. Uma história que se nega a reconhecer a violência com a qual foi feita. E por não reconhecê-la, exerce-a continuamente. E se a exerce de modo continuado, é porque aprendeu a praticá-la não só à claridade da ação legal, mas

porque aprendeu a instrumentalizar seu excesso nos porões institucionais. A tortura é “sacana”, como diz uma das entrevistadas, não apenas porque deixa marcas. A tortura é “sacana” porque no mesmo passo em que deixa marcas e seqüelas, não assume a violência com que é feita a história, pois pratica-a nos porões, escondendo-a nos parênteses da legalidade. E ao escondê-la, permite-se lembrar dela como um efeito ao mesmo tempo colateral e necessário de momentos particulares da vida social. A lembrança da tortura, como vemos em *15 filhos* é legal e institucional, porque documentada. E parece que justamente por se acreditar colateral, apresenta-se como um desvio histórico, que é preciso minimizar e esquecer. Esquecimento que é operado, paradoxalmente, pelos documentos legais... esvaziando o acontecimento de seu significado. Uma sociedade que se vê pura, cândida, inocente, abençoada por deus, feliz e não violenta (mesmo que não seja nada disso), acredita que, se torturou, foi sem querer.

### ***Universidade em crise***

*Universidade em crise* é o resultado “da experiência” do Grêmio de Filosofia da USP. Seu objetivo é a criação de um núcleo de cinema na Faculdade de Filosofia, como aparece claramente expresso no início do filme.

O caráter de experiência permite a Tapajós mergulhar num bloco histórico, a década de 60, e num tema repleto de nuances, como a relação, estabelecida pelo narrador, entre universidade, Estado, sociedade e mercado. Essa experiência fica ainda mais interessante na proporção em que a riqueza das imagens, das quais dispõe Tapajós, e o ritmo da montagem, que parece acompanhar a trilha sonora, contam uma história que não é, necessariamente, a mesma que nos está sendo apresentada pelo “narrador oficial”. Isso ocorre, por exemplo, na maneira como os estudantes são apresentados pela voz em *off*, ou seja, em primeiro lugar, como racionais e capazes de enfrentar a polícia com argumentos, mesmo durante a invasão; em seguida, como “desorientados”, obrigados a encerrar uma greve sem nenhuma conquista. Contudo, enquanto a voz do narrador estava ausente, o que se via nas imagens não eram estudantes racionais argumentando, mas enfrentando a polícia. Além disso, a música que acompanha quase todo o filme, uma percussão que sugere adensamento de acontecimentos ou a precipitação destes, e as imagens, do modo como aparecem encadeadas, apontam menos para a desorientação dos estudantes, causada pela situação política, como **afirma** a voz, e mais para a maneira como os universitários participam da política – mobilização, assembléia, voto e greve. Há, no tempo e no movimento do filme, criado ou sugerido pela montagem ou pela música, e aqui sigo uma fórmula deleuzeana, uma história que deixa destoante a voz da narração oficial. Por essa voz, a conclusão geral é a de que os estudantes, racionais, ao enfrentarem a polícia com argumentos, são também os desorientados, que saem de uma greve tão emocionante quanto desastrada. Esse tom crítico ganha sentido na parte final do filme, mais pela montagem de Tapajós do que pela sentença proferida pela legenda.

Outra situação de confronto entre as imagens e a voz do narrador, essa ainda mais interessante, refere-se a uma decidida quebra entre o que está sendo mostrado e a palavra, a legenda que aponta o que se deve observar. De modo geral, as pessoas, no recinto da universidade, sejam homens ou mulheres, parecem ter participação, mais ou menos ativa, nos acontecimentos da época. A diferença entre os gêneros, reforçada desde a abertura, manifesta-se, no espaço escolar, por uma perambulação maior das moças – uma vez que os rapazes ora estão encostados na parede, ora sentados no grêmio



ou lendo jornal. De resto, homens e mulheres aparecem participando em igualdade de condições. Seja no momento de falar à assembléia, seja no de comentar a respeito do voto contra ou a favor da greve, seja no ato de votar. Todos, arrisco dizer, são mostrados como tendo igual grau de envolvimento com as manifestações universitárias. Tal composição dá tanta substância ao filme que a beleza da homenagem prestada a Iara Lavelberg dá-se justamente no momento em que a sua imagem ganha um triplo destaque: pelo congelamento do plano no qual aparece sorrindo, pelo poema e letreiro que lhes são dedicados, pela presença doce e melódica da *Lindonéia*<sup>6</sup>, que susta a música nervosa do filme. A força do destaque revela como todos, na obra de Tapajós, parecem ter igual participação na *Universidade em crise* – ainda que, nos espaços universitários filmados pelo diretor, haja um retrato aproximado das camadas sociais que freqüentavam a universidade, mas não o da população brasileira, nem sequer da paulista.

Note-se contudo que, mesmo que a imagem não nos apresente uma divisão clara de trabalho, a narração oficial afirma “montamos nosso restaurante, onde nossas colegas cozinhavam...”. Vemos mulheres de avental, é certo. Outras estão servindo comida, podemos constatar. Mas também vemos ali alguns homens. Eles chegam com o rancho e estão na linha de servir. Como não temos nenhuma imagem das mulheres cozinhando, apenas aquelas que mostram homens e mulheres dividindo tarefas, é lícito pensar que a afirmação “nossas companheiras” mostra não o “mundo” que a imagem tornou visível, a participação, mas o que ela esconde, certo imaginário, ou certa crença na divisão do trabalho entre os sexos, em que a mulher foi à assembléia, votou pela greve, resistiu à polícia, dirigiu perua, sonegou um pãozinho ao estudante glutão e cozinhou, enquanto os homens discursavam ou liam jornal.

Isso já havia chamado a atenção nas duas pequenas sub-tramas do início. Ao telefone, duas amigas conversam. “Vou sim, tá bom? Tchau”, diz uma das moças, desligando o aparelho e saindo em disparada do apartamento em que reside. A outra, que mora numa casa, mais precavida, termina o café e, antes de sair, apanha o livro *Man and his work* de Antropologia Cultural (que merece um *close*<sup>7</sup>). Ambas aparentam ser cuidadosas, como sugere o detalhe da malha sobre o vestido, e carregam livros (uma constante no filme). Depois das duas moças, dois rapazes. A música cede para o início do novo trecho da história, pois o barulho do trânsito, dos motores e da buzina sugerem que, diferente das duas personagens anteriores, eles não saem de casa, não tomam café e nem se telefonam. Os homens estão na rua, e o encontro dos dois ocorrerá na porta da escola, diretamente no palco dos eventos. Um deles, de caminhar calmo e portando material escolar, contrasta com o outro, de camisa sem agasalho, calça Lee, óculos, e sem levar à universidade sequer um livro. Ágil e afoito, alcança o ônibus num salto e, ávido por notícias, compra o jornal. (na imagem, o destaque à manchete do jornal dá ressonância ao *close* do livro, como a insinuar uma distinção entre as mídias e relacionando o jornal ao mundo masculino, o livro ao feminino. Além disso, é possível identificar duas manchetes: em *A última hora: Quis seguir louca e morreu afogado no rio*. A outra, mais importante porque relacionada aos eventos: **Pela anistia ampla e geral**).

---

<sup>6</sup> Canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, faixa de *Tropicália ou Panis et Circensis*, interpretada por Nara Leão e inspirada na obra do artista Rubens Gerchman.

<sup>7</sup> A moça da casa apanha o livro Antropologia cultural – provavelmente de Melville Jean Herskovits (1895-1963), *Man and his work: the science of cultural anthropology*

As duas pequenas histórias não têm mais desdobramentos. Vindos cada qual de seu espaço de existência individual (casa / apartamento), suas pequenas histórias são como tramas afluentes a desaguar no curso principal da vida, caracterizado pela participação coletiva em “defesa da universidade” (note que a idéia da greve é, nas imagens e pelos depoimentos, menos de enfrentamento e mais de resistência e defesa “contra as bordoadas”, como diz um entrevistado, à saída de uma reunião, a universidade como o local em que uma outra modalidade de existência é possível). Daí o mergulho da câmera em direção à placa onde se lê: “assembléia geral”.

Na parte final, sem mais a presença de um narrador, uma nova sub-trama é construída. Em vez de um personagem, a montagem agora sugere as várias atenções que tomam conta da vida do estudante da politécnica. Após o depoimento de um primeiro-anista desiludido com o “complexo” de dificuldades que tem para estudar, e com a declaração de que o curso de engenharia privilegia a técnica, esquecendo que o engenheiro é “social”, Tapajós intercala o perfil, em primeiríssimo plano, da “garganta nervosa” de um jovem, falando ao microfone, ao plano mais aberto de uma rodinha de estudantes brincando com uma bolinha de papel, ao plano de alunos em sala de aula (ora vazias, ora mais cheias), ao de professores de costas para a classe, escrevendo na lousa, ao de outros estudantes lendo jornal, ao de outros conversando no pátio. A montagem desses planos sugerem a alienação no seio da freqüentação escolar, ou melhor, caracterizam o conceito “alienado” na vida universitária. Renato Tapajós reconstrói a alienação a partir da indicação do primeiro-anista desiludido, cuja importância foi decretada pelo tempo que a câmera deu à sua fala. Nesse sentido, a dimensão crítica do conceito de “alienação” é pontuada pelo vazio da faculdade, ao final do período das aulas, quando, em plano aberto e distante do pátio, outrora cheio, duas serventes varrem o chão. Diferente do ambiente político de uma assembléia geral, a universidade vista como um complexo desarticulado de corredores, salas de aula, alunos e professores é a imagem da alienação construída por Tapajós<sup>8</sup>. Um último corte mostra um estudante passeando em direção à saída. Se a chegada à universidade, no início, parecia ser tensa e prenhe de possibilidades, o caminhar lento do universitário derradeiro, tingido o final do filme com uma certa sensação de esgotamento ou esgarçamento. À resistência da Faculdade de Filosofia, as assembléias e o envolvimento estudantil transformam-se, ao final da ficção de Tapajós, num fluxo que, como o caminhar do último estudante da politécnica, dirige-se calmamente para a rua e volta para a casa<sup>9</sup>.

A intervenção de Tapajós, filmando e produzindo a experiência do grêmio de Filosofia da USP, revela, para usar uma expressão de Kracauer, as “afinidades inerentes” e de “objetos” com os quais o cinema, dada a sua base, mostra a sua força e importância, como quando filma as massas urbanas, as ruas, as coisas normalmente não vistas, o pequeno e o grande, o marginal e o cotidiano, o efêmero e o fortuito. No caso de *Universidade em crise*, o “mundo visível” não são massas urbanas, mas a década de 60, o ambiente escolar, a greve e a assembléia estudantil, a rua e a casa, as roupas e os gestos.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Isso não significa afirmar que o diretor queria filmar o conceito de alienação, transpor para a tela uma noção filosófica. O que se pretende é oferecer uma leitura, feita a partir do fluxo das imagens em todo o filme. Certamente as seqüências na politécnica permitem inúmeras outras formas de ver o experimento da equipe de Tapajós.

<sup>9</sup> O filme termina com o braço de alguém que, provavelmente esperando pelo grito de “corta”, do diretor, invadiu inadvertidamente a cena.

<sup>10</sup> Sobre o “catálogo de funções” e as “afinidades” apontadas por Kracauer, ver apresentação de Miriam Bratu Hansen ao livro de Kracauer *Theory of film*.

Por essa razão, não é difícil que um certo tom de nostalgia, como viagem de volta pela dor, nos invada. Mas também é graças a essa invasão, que atua diretamente nas nossas fantasias, que a realidade visível interpretada e construída pelo filme de Tapajós pode nos fazer ver de outro modo. Afinal, além da imagem “documental” da greve e das assembleias universitárias, dialogam conosco as expressões familiares em inúmeros rostos anônimos, os cortes de cabelo que poderiam ser da minha mãe ou das minhas tias, os óculos, o pote de canto (na cozinha), o telefone, o livro de Antropologia Cultural, as manchetes de jornal. A câmera que mergulhou nos acontecimentos, registrando algumas seqüências das reuniões e das greves nos anos 60, e que permitiu a montagem do filme, apresenta-nos, no mesmo passo, mas como despojos, porque a eles insistimos em não dar importância, a riqueza que constitui o mundo visível que se apresenta na tela quando o filme é exibido. Na obra, recortado e construído, este mundo visível pede não apenas para ser assistido como um inventário de verdades sobre o passado, mas para ser compreendido como um experimento cujo ponto de partida parece ser o de uma história que ainda está por ser feita.

### **Referências bibliográficas**

- AULAGNIER, Piera. *A violência da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- AUMONT, Jacques et alii. *A Estética do Filme*. 3ª edição. Campinas – SP: Papyrus, 2005.
- BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo, Abril Cultural, 1980, pp. 3 – 28.
- KRACAUER, Sigfried. *Theory of film. The redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- MACHADO, Arlindo. O filme de voyeurismo e O diálogo entre cinema e vídeo. In *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas - SP: Papyrus, 1997, pp. 124-37 e 202-19.
- MENEZES, Paulo. A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. In *Tempo Social, R. Sociol. USP – Volume 6, Nº 1-2*, 1994.
- STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas – SP: Papyrus editora.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

### **Filmes trabalhados**

- Universidade em crise*. Direção de Renato Tapajós. Brasil, 1975, 20 min., P&B.
- 15 filhos*. Direção de Maria Oliveira e Marta Nehring. Brasil, 1996, 18 min., P&B e colorido.

## **Bibliografia de apoio**

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- BADIOU, Alain. *Ética. Um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001
- MENEZES, Paulo. Realidade, ficção e vanguardas na origem do cinema documental. In Socine. Ano V. São Paulo: Panorama, 2003.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. Image and Reality: the real story. In *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Forum), vol. 16, no. 2, pp. 267-8, jun/96.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SORLIN, Pierre. *Les sciences humaines et l'image*. Dir. Pierre Sorlin. Paris: Hermés, 1999.
- \_\_\_\_\_. That most irritating question: images and reality. In *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Forum), vol. 16, no. 2, pp. 263-5, jun/96.
- \_\_\_\_\_. *Esthétiques de L'audiovisuel*. Paris: Nathan Université, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Sociología del Cine*. La apertura para la historia de mañana. Trad. esp. Juan Utrilla. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1992a.
- XAVIER. Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2003.