

Ilusão e cinema

Francisco Ramalho Jr*

Sou um fazedor de filmes. Não sou um cientista, nem um doutor em mentes humanas como os que aqui escrevem e lêem este texto. Assim, não haverá nele nem o rigor científico de um doutor nem o rigor artístico de um criador literário. Discorrerei sobre a ilusão e o cinema, que inclui a ilusão no cinema, pois num filme tudo é ilusão, até mesmo sua pretensa verdade. São algumas observações e constatações sobre cinema e no *meio* cinema. Apenas certas idéias que poderão induzir a algumas reflexões.

Utilizo o termo “ilusão” segundo o senso comum: o ato de enganar ou iludir, o de confundir uma coisa por outra. Evidentemente, o cinema traz em seu bojo criativo o ato de iludir, desde seu nascimento até o momento atual. No passado, durante a era exclusivamente ótica do cinema, o truque cinematográfico ou “trucagem” era, e ainda é, uma constante – uma simples superposição de imagens pode ser uma trucagem para narrar uma passagem de tempo, como também pode ser um elemento narrativo poético, como se vê na abertura de um filme francês de 1959, *Hiroshima, meu amor*, em que se misturam imagens de corpos num ato de amor. Porém, a trucagem pode ser igualmente um jogo de ilusão de ótica ao eliminar a cabeça de um personagem num filme de terror. Hoje, na era digital, as trucagens são digitalizadas em computador gerando possibilidades ilusórias infinitas: a reconstrução do Coliseu romano num filme recente de 1999, *O gladiador*, cujo cenário verdadeiro, isto é, o cenário construído para se filmar com atores e figurantes, existia somente em parte, pois metade dele fora reconstruída digitalmente.¹

Ao comentar a ilusão e o cinema, surge-me de imediato um filme que tem a ilusão em seu título e a ela é dedicado. Mais, não apenas a *ilusão*, mas a *grande* ilusão. *A grande ilusão*² é um filme francês de 1937, *La grande illusion*, dirigido por Jean Renoir (1894-1959), cineasta sensível e humanista, que estava na atividade desde 1924 e que nela permaneceria durante muitos anos após realizar esse filme, no qual a ilusão é assunto sério e, como tal, contemporâneo: a guerra e a humanidade. Realizado no final dos anos

1930, foi exibido quando estavam críticas as relações políticas que desencadeariam a Segunda Guerra Mundial, evento a partir do qual o mundo nunca mais teve paz, convivendo com guerras localizadas até o presente, e que, de tanto existirem, passaram a ser fortuitas e agregadas ao nosso cotidiano globalizado.

O filme de Renoir coloca em cena oficiais e soldados franceses, prisioneiros dos alemães na Primeira Guerra Mundial, que nos é mostrada como um conflito entre homens *cavaleiros* aos quais são dados o direito do respeito mútuo, o direito de tentar buscar a liberdade, e o direito de matar prisioneiros em suas tentativas para escapar em busca da liberdade. No comportamento mútuo de franceses prisioneiros e alemães senhores dos prisioneiros, há a crença na existência da igualdade e da fraternidade, a crença no respeito humano acima das classes sociais. O filme registra que, mesmo em tempo de guerra, alguns homens sabem que as fronteiras são criações humanas, gerando nacionalismos que são uma ilusão. E num momento também ilusório de trégua, há o amor que naufragará no esquecimento, deixando provavelmente na memória a dor de sua existência, e a respeito do qual nos perguntaremos se é ou será uma ilusão. E concluímos com amargura, vendo esse filme tantos anos depois de sua realização, que a paz entre os homens é, certamente, uma ilusão. Sim, a grande ilusão é a paz duradoura entre os homens.

Nunca outro filme foi tão profundo ao colocar de uma maneira singela, sem maneirismos formalistas, mas também sem ser elementar, a questão da ilusão. Nesse filme, ilusão não é o jogo normal da existência do cinema, aquela que leva o espectador a iludir-se como uma forma de entretenimento, e que, dado o seu alcance industrial, pode iludir qualquer espectador em qualquer mágica, truque, encantamento. Ilusão que é a força motora do cinema. É, além disso, uma força agregadora, pois se é uma ocupação solitária, no cinema passa a ser uma ocupação social: numa sessão de cinema, centenas de pessoas estão agregadas na mesma ilusão da narrativa de um filme. A ilusão em *A grande ilusão*

de Renoir é a ilusão da condição humana em seu rosto mais disforme, o rosto da guerra, guerra que existe no ser humano como uma alma tanatofílica, em todos sem exceção, começando no ato mais elementar da vida: o choro de um bebê para se fazer existir é o primeiro ato guerreiro de um ser. E os atos guerreiros existirão ao longo da existência de qualquer um, no competir, no jogar com a vida, no afirmar-se, no amar, no viver. No ser uma nação, no pretender ser uma civilização. Ilusão de nós mesmos.

Incrível meio o *meio* cinema. Ironicamente, *A grande ilusão* em seu registro *ilusório* de uma realidade, registro chamado de *realista*, também registra dados talvez menores de momentos daquela civilização: no século passado os franceses fumavam muito à mesa de refeições e jogavam papel no chão! Gentes cidadãos e cavalheiros!

São dois os pilares em que o cinema sustenta as bases de sua narrativa: o tempo e o espaço. O espaço existe como cenário e paisagem – é o suporte da narrativa. O tempo é manipulado habilmente de modo que pode ser alongado tanto quanto comprimido. Um livro pode ter mil páginas, uma pintura pode ser um enorme painel tanto quanto pode ter dimensões minúsculas – mas um filme tem que se conter em geral com um tempo de suas projeções, e em consequência de sua narrativa, que gira em torno de duas horas. Ilusoriamente narram-se histórias que, mesmo filmadas sem ordem alguma, parecem ocorrer segundo a passagem do tempo desejado e construído por seus realizadores. Recentemente, a TV americana inventou uma série denominada *24 horas*,³ que tem encantado e *iludido* espectadores do mundo inteiro. Uma série americana em geral é apresentada uma vez por semana, durante seis meses. Há semanas com eventos importantes, por exemplo, um feriado prolongado ou um jogo de final de campeonato, de modo que resulta em 24 semanas o tempo para a exibição de uma série. A partir desses elementos restritivos, elaborou-se uma que, escrita com habilidade, tem o propósito de *parecer/iludir* o espectador de que todos os eventos contidos em uma temporada televisiva se desenrolarão exatamente em 24 horas; assim, cada um dos episódios de cada uma das semanas se passa em uma hora de exibição televisiva, incluindo os intervalos comerciais. Grande idéia com grandes resultados: a *ilusão* do tempo levada ao seu extremo. E o talento é extremamente bem remunerado: Kiefer Sutherland, o ator principal de *24 horas*, recebe por temporada o elevado salário de 40 milhões de dólares, salário de ator e de produtor da série, não alcançado por nenhuma grande estrela atual do cinema americano em nenhum filme!

Cineastas questionam o próprio meio e o meio de *fazer o iludir*. Em *Prénom Carmen* (*Carmen de Godard* em português), de 1983, o diretor franco-suíço Jean-Luc Godard (1930-) realiza um filme-negação do realismo ilusório do cinema, matriz de uma obra-prima como *A grande*

ilusão e de tantos outros filmes nem tanto obras-primas, mas matriz do conjunto das obras narrativas do cinema. Em *Prénom Carmen* há a total negação da narrativa em toda e qualquer uma de suas formas: num assalto a um banco, encenado sem nenhuma ilusão de realidade, e ironizando cenas semelhantes de outros filmes, uma jovem liga-se amorosamente sem amor ao guarda do banco, ridicularizado em sua condição personagem de guarda e de homem. Em sua narrativa/não-narrativa, o filme se interrompe descontinuamente, mostrando, como uma colagem escancarada, um quarteto de cordas tocando Beethoven com os problemas de um de seus músicos em tocar corretamente, justapondo-se a imagens de uma grande estrada ou avenida de rodagem, e a imagens de ondas do mar quebrando em rochas, para voltar à jovem e seu guarda às vezes falando sem o som de seus diálogos, com pistas sonoras sobre-mixadas de modo a se fazerem notar – ou seja, se o cinema são imagens e sons, o filme de Godard as mostra separadamente em busca da total negação da ilusão. Também é a negação do *meio* cinema. Resulta em arte para os que consideram o cinema como arte, mas é um aborrecido e longo, longuíssimo filme, que, apesar da curta duração de quase um média-metragem estendido, parecerá *ilusoriamente* longo demais devido à sua chatice para os que crêem o cinema como ilusão e nele buscam o entretenimento. Para esse cineasta, a arte em cinema é sofrida, para os que a fazem e para os que a ela assistem.

Para o imigrante pobre nos Estados Unidos no início do século XX, o cinema era apenas um meio de entretenimento barato e fácil de ser consumido que lhe dava a ilusão do movimento, a ilusão de fatos ocorrendo numa tela como se nela se projetasse a própria vida, fatos que relatavam a vida de outros, a qual logo passava a ser desejada por aquele espectador pobre. E esse meio em sua expansão desenfreada logo alcançou o espectador de todas as classes sociais, razão pela qual as salas rudimentares de cinema se transformaram em suntuosos teatros que se espalharam pelo mundo afora, fazendo do cinema o primeiro meio de globalização do século passado, criando nos quatro cantos da Terra os mesmos desejos, os mesmos mitos, as mesmas ilusões. Quer poder maior que o da *ilusão* do cinema? Meio de entretenimento, meio de propaganda, meio de transmissão de idéias, meio de criação de linguagens, meio de expressão de conceitos e criações artísticas, mas sempre, até em sua negação, como no citado filme de Godard, um meio *ilusionista*.

Arte ou demagogia ilusionista é o filme sul-coreano *Mentiras* (*Gojitmal*) de 1999, realizado por Sun Woo Jung (nascido em 1952), cineasta maduro em seu décimo longametragem de uma carreira iniciada em 1986. Trata-se do registro consciente da fantasia sexual e amorosa. Diferentemente da negação narrativa de Godard em *Prénom Carmen*, esse cineasta nos leva a acreditar (e por isso uso a ex-

* Cineasta, diretor e produtor de inúmeros filmes como *Canta Maria*, a estrear brevemente (2006), *Besame mucho* (1987), *O cortiço* (1978), *À flor da pele* (1976). Produtor executivo dos recentes filmes *Cristina quer casar* (2003) e *O casamento de Romeu e Julieta* (2005).

1 Evitei comentar as inúmeras formas de ilusão de ótica empregadas no cinema. Referi-me à expressão “ótica” em contraponto a “digital”. Segundo a história da técnica do cinema, serão “óticos” os filmes feitos com negativo fotográfico e processados desse modo até sua forma final de apresentação ao público, em oposição aos filmes “digitalizados”, aqueles feitos em negativo ou digital e digitalizados em computação para sua apresentação ao público.

2 Há outro filme circulando no Brasil com o título em português *A grande ilusão*. Trata-se de *All the king's men*, filme americano de 1949, bastante interessante, mas que não deve ser confundido com o filme francês de Jean Renoir.

3 Esta série americana de TV, bem como os filmes citados, pode ser encontrada em DVDs nas locadoras.

pressão acima, *registro consciente*) na ilusão da verdade de sua narrativa, que, mesmo sendo ilusoriamente cinema, tem o aporte da verdade documental. Logo na abertura, o ator principal é interrompido em sua atuação para falar sobre o filme – e ele declara “que a fantasia faz bem para a mente e o coração”. Quer melhor peça ilusória do que essa para manter viva no espectador a intriga de uma narrativa que está para começar? Iniciam-se cenas com imagens de uma jovem de dezoito anos, sobre as quais se ouve o som de sua narração em que informa como e quando surgiu o seu desejo de conhecer um homem com quem manterá um caso amoroso – homem vinte anos mais velho do que ela, com quem conversou ao telefone; e de forma sensual um desejou o outro, marcando um encontro para viver com intensidade essa relação. Interrompe-se novamente a ilusão narrativa, detendo-se numa entrevista com a jovem atriz, que é questionada sobre o fato de que terá que atuar em cenas difíceis de nudismo e de relações sexuais. Ela responde que a “idéia de tirar a roupa a deixa nervosa”. Estamos agora com a personagem-atriz que interpretará uma personagem de ficção. Questionada se vai fazer o papel mesmo se mostrando perturbada (mais uma vez, a tentativa ilusória de filme ser/parecer verdadeiro), ela reafirma que fará o papel; de novo questionada a respeito de como fará para atuar, ela responde que “esquecerá os seus próprios sentimentos quando estiver atuando”. Jogo difícil: atriz/ mulher/personagem. Evidentemente o estratagema da narrativa realista foi rompido, criando, entretanto, outra ilusão: a de que estamos mais próximos de uma outra realidade, quase documental daqueles dois personagens, atribuindo-se a verdade documental ao filme de ficção que está para começar, e nos iludindo sobre a atriz-mulher que nele atua, e a personagem-dessa-atriz com quem iremos compartilhar ilusões, ou compartilhar a fantasia que fará bem à mente e ao coração, como diz o protagonista, seu colega de profissão. Tem início a narrativa de uma relação sadomasoquista entre os dois personagens, levada ao extremo humano daquelas realidades, ou seja, a realidade daqueles personagens em cuja existência fomos induzidos a acreditar. Decerto que num meio como o cinema, em que a ilusão é a força motriz, conclui-se que a ilusão é a verdade e a verdade é a ilusão. Mas, pergunto: quando começam as mentiras? E “mentiras” é justamente o título do filme. Enfim, o ator atua criando personagens, nós criamos nossas próprias personagens para nós mesmos e para os espectadores da vida à nossa volta; no cinema reina a ilusão da vida, na vida a ilusão de viver.

Não há ilusão no cinema. Há vida no cinema. Há ilusão na vida.

Resumo

O autor identifica a ilusão como o bojo criativo do cinema. Desde o ato de iludir nas trucagens, que vão da superposição de imagens à era digital computadorizada, percorre diversas modalidades do processo

ilusório de alguns filmes marcantes da história. Parte da idéia de a ilusão não ser apenas uma forma de encantamento e entretenimento, mas também uma força motora e agregadora. Desenvolve o tema através de dois pilares básicos da narrativa cinematográfica: tempo-espço. A ilusão é ressaltada, então, como registro das fronteiras das criações e dos ideais humanos. O filme, na sua pretensa verdade, pode ser visto como ilusão, mas há vida no cinema e ilusão na vida.

Palavras-chave

Cinema. Ilusão. Ilusionismo. Narrativa. Tempo-espço.

Summary

Illusion and the cinema

The author indicates the illusion as being a creative aspect of the movies. Since the act of illuding in the intervals, which go from the overlapping of the images to the new digitally computerized era, throughout several types of the illusion process of some of the most marking films in history. He starts from the idea that illusion is not only a form of enchantment and entertainment but also a moving and joining force as well. And develops the theme through two basic pillars of movie narratives: time and space. The illusion is set, therefore as a register of the boundaries of creation and human ideals. The film, in its truth, may be seen as an illusion, but there is life in the movies and illusion in life.

Key-words

Cinema. Illusion. Illusionism. Narrative. Time and space.

Francisco Ramalho Jr.
Rua Caravelas, 178 – Vila Mariana
04012-060 – São Paulo – SP
franra@macbbs.com.br

Construindo representações verossímeis*

Esther Hamburger**

Dois garotos se agarram na chuva, em um misto de luta e brincadeira. Os dois corpos se pegam, se empurram, se largam, se atacam de novo, em uma coreografia sensual e agressiva desprovida de estilo definido. Dorso nu, calção, pés descalços na terra batida encharcada, salientam a cor moreno-escuro dos dois protagonistas. Nada mais há em quadro. O *videomaker*, artista plástico e documentarista Cao Guimarães, atento aos movimentos da cidade, registrou, como sugere o título do filme – *Da janela do meu quarto* –, de 2005, uma performance anônima e espontânea na rua. A proposta não inclui um método ou um estilo. O filme expressa um flagrante, um acontecimento único no espaço e no tempo.

Da janela do meu quarto destoa do tom ansiosamente verbal que caracteriza uma infinidade de documentários e filmes de ficção, trabalhos recentes, dedicados a registrar a profusão de manifestações culturais que vêm subvertendo a cena pública brasileira. A novidade maior dessas manifestações talvez resida em um movimento inédito, insistente e consistente, diversificado e fragmentado, de “apropriação dos mecanismos de produção da representação”. O movimento ocorre nos meios audiovisuais, como o cinema, o vídeo e a TV, assim como em diversos outros suportes artísticos.

De maneira talvez concisa demais, ainda provisória, apresento aqui uma espécie de introdução a um estudo em curso sobre filmes recentes que recolocaram em evidência favela, pobreza e violência. A hipótese está resumida na idéia apresentada acima, de que diferentes formas de apropriação dos mecanismos de produção da representação estão presentes na dança, na moda, na literatura, manifestações citadas aqui para situar o foco principal do trabalho, que recai em filmes. A comparação desses diversos mecanismos revela diferentes formas de construir universos, às vezes opostos, mas verossímeis.

O caráter ilusório – no sentido de enganoso, falso, fetichista, limitado à aparência – do espetáculo midiático foi exaustivamente apontado no pensamento crítico ao longo do século XX. Os trabalhos associados à Escola de Frankfurt partiram de uma indagação primeira sobre o papel dos

meios de comunicação de massa de então, especialmente o rádio e o cinema, na ascensão do nazismo. Na década de 1960, os movimentos libertários de algum modo se associaram à crítica, talvez expressa com mais contundência na formulação de Guy Debord (2000), nas formas literária e fílmica. Artistas plásticos, entre os quais os brasileiros sintonizados com o *pop*, propuseram alternativas que sintetizavam arte, vida e experiência, dispensando as aparências ilusórias das representações midiáticas.

Cinquenta anos depois, o espetáculo se impôs. Mas sua consolidação se deu de maneira inusitada, abrindo novas vias de questionamento. Em uma inversão interessante, talvez seja possível afirmar que, contraditoriamente, a indústria cultural supõe elementos de interação – desigual e distorcida – entre produtores e criadores. O trabalho de Adorno sobre a indústria cultural captou mecanismos como pesquisas qualitativas e quantitativas, índices, que medem repercussões e sugerem caminhos.

Em certo sentido, é possível pensar que esses e outros mecanismos possuem movimento próprio, um movimento que, ao longo do tempo, foi tornando público o caráter de construção cultural das representações. Assim, amplos segmentos da população participam de um jeito ou de outro de disputas pelo controle do que será produzido e exibido, como e onde.

Esse engajamento generalizado em tentativas de participação do universo do espetáculo se apresenta em inúmeras versões, que vão da disputa acirrada por uma vaga no *Big Brother* à “revolução que não será televisionada” cantada no *rap*, gênero que apresenta intercâmbios em redes internacionais e que consolida espaço na própria TV, bem como na Internet, no rádio e no cinema.¹ De maneira mais – ou menos – elaborada e conceitual, a depender dos casos que se tomem para análise, diversos gêneros de expressão contemporânea utilizam experiências de vida como matéria-prima. Em certo sentido, é como se a agenda dos anos 1960 e 1970 tivesse se generalizado em uma profusão de formas – mais ou menos politizadas, às vezes bastante diluídas e até invertidas, como no caso dos *reality shows*.

* Este texto expressa o andamento do projeto “Inclusão e exclusão: a política das representações em uma favela paulistana”, financiado pelo CNPq. Uma versão anterior foi publicada no catálogo geral da exposição “Brasil-França”, 2005.

** Crítica e ensaísta, ph.D em antropologia pela Universidade de Chicago, professora do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP e autora do livro *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

¹ Para exemplos de cliques de rappers na TV, ver Ivana Bentes, 2005.