

Sobre dominar e ser dominado

Catarina

(sem informações sobre a autora)

DENTRO DE UMA SALA ESCURA, FORA DA REALIDADE

O poder exercido pela imagem é uma grande aposta do cinema. As imagens formam uma linguagem quase universal (embora não alcancem a universalidade devido às grandes variedades culturais), capaz de transformar o mundo em uma aldeia global. Béla Balázs, o primeiro pensador importante do cinema, teórico do formalismo, em 1923 já idealizava a sétima arte como a possibilidade de unir novamente a população mundial em torno de uma linha de pensamento, missão parada no tempo desde que os milhares de livros surgidos com a imprensa escrita tomaram o lugar soberano da visão da igreja, fragmentando a opinião pública.

“(...) será a arte do cinema que, afinal, poderá unir os povos e as nações, torná-los familiarizados uns com os outros e ajudá-los no sentido de uma compreensão mútua. O filme mudo não depende dos obstáculos isoladores impostos pelas diferenças lingüísticas” (BALÁZS, In: XAVIER, 1991(2), p. 82)¹.

Para o autor, a arte cinematográfica poderia destruir, enfim, o reinado da palavra, colocando a imagem em posição de destaque por traduzir sentimentos que não podem ser colocados em um texto. Seria a grande chance de o homem tornar-se novamente visível², fazendo até mesmo com que as pessoas se acostumassem fisicamente umas com as outras e criando um tipo humano universal.

Percebe-se uma certa idealização antropocêntrica na teoria de Balázs. A linguagem dos gestos e das expressões faciais, pretendendo a universalização, enfrentaria as duras barreiras das diferenças culturais, e “um filme só se completa quando passa a ter uma vida dentro do público a que ele se destina” (BERNARDET, 1978, p. 12). Além disso, por mais que o público se

identifique com alguns dos personagens, a interação entre a cultura produtora dos filmes e a cultura receptora seria unilateral, já que os atores não necessariamente se identificam ou conhecem bem o seu público.

Entretanto, em menor escala, a teoria é válida. O cinema realmente conduz a atenção dos espectadores para introjetar certos conceitos e simbolismos³. Ao contrário do teatro, onde o público encontra um cenário completo e escolhe enfatizar um ou outro objeto, no cinema a edição, a angulação da câmera e os recortes feitos dizem ao espectador em que ele deve prestar atenção e são capazes de unificar o povo em torno de um mesmo pensamento. A experiência de ver uma coisa já conhecida por todos, apenas sob um novo ângulo, não é individual, mas coletiva. A própria sala de exibição do filme, com várias cadeiras que partilham um mesmo campo de visão em uma sala escura (o que desliga o público da realidade) ajuda no cumprimento desse papel que, dentro da indústria cultural, o cinema exerce por excelência⁴.

QUANDO NÃO SE SABE QUEM É O MÉDICO E QUEM É O LOUCO

Um bom exemplo ilustrativo da dominação que o cinema exerce sobre as pessoas é o filme “O Gabinete do Dr. Caligari” (Alemanha, 1920), idealizado pelo tcheco Hans Janowitz e pelo austríaco Carl Mayer. A película, ícone do movimento expressionista alemão, foi executada por Robert Wiene, que lhe deu um ar mais comercial e popular, tirando-lhe as principais características revolucionárias. Segue uma *sinopse* da história original:

83

“Ao Norte da Alemanha, em uma fictícia cidade chamada Holstenwall, chega uma feira de atrações populares, entre carrosséis e shows. Um dos últimos expositores a chegar é Dr. Caligari, um estranho senhor que propagandeava o sonâmbulo e vidente Cesare. Ao pedir licença para expor, é tratado rispidamente por um arrogante funcionário do governo, que no dia seguinte é encontrado morto. A vida da cidade, porém, permanece inalterada. Dois jovens amigos, Francis e Alan (ambos apaixonados por Jane, a filha de um médico), entram na barraca de Dr. Caligari e perguntam a Cesare sobre o futuro. Saem surpresos com a previsão de que Alan morrerá em breve, o que realmente acontece. Outros eventos semelhantes começam a preocupar os moradores de Holstenwall. Ao final da investigação, descobre-se que, na verdade, o estranho expositor é um louco que hipnotizava o sonâmbulo a fim de que ele saciasse seu desejo de destruição.”

Era uma história revolucionária, contestadora do poder das autoridades. Criticava o Estado Alemão da época, cuja onipotência se manifestava através das declarações de guerra e do serviço militar obrigatório. Caligari representava essa autoridade, enquanto Cesare seria apenas o instrumento utilizado para manter seu poder. É o homem comum, treinado pelo serviço militar para matar e ser morto.

Wiene, porém, modificou o roteiro de forma que toda a história original seria apenas um devaneio do louco Francis⁵, transformando a idéia revolucionária em um filme conformista, onde quem está contra a autoridade é

considerado louco. Tal modificação permitiu que o filme fosse comercializado até mesmo fora da Alemanha, o que não aconteceria se o roteiro original fosse seguido, produzindo uma alegoria só acessível aos intelectuais. Talvez os alemães não tenham compreendido a relação do filme com a sociedade no pós-guerra por estarem inseridos emocionalmente naquela realidade. Os franceses, porém, perceberam que o filme era um retrato social do caos que se instaurava na época⁶, identificando melhor os simbolismos de cenário remanescentes da história original (cf. KRACAUER, p. 85-92).

MAU PRESSÁGIO

“Caligari é uma premonição muito específica, no sentido de que usa poder hipnótico para forçar seu desejo sobre seu instrumento – uma técnica pressagiando, em conteúdo e propósito, a manipulação da alma que Hitler foi o primeiro a colocar em prática em escala gigantesca” (KRACAUER, p. 89).

Siegfried Kracauer foi um importante crítico do cinema alemão que analisou as aproximações entre o filme “O Gabinete do Dr. Caligari” e os filmes de propaganda nazista, especialmente “O Triunfo da Vontade” (Alemanha, 1936), de Leni Riefenstahl.

84

Leni se valeu da câmera, posicionada sempre abaixo da figura de Hitler, para mostrar a superioridade que ele exercia diante da massa anônima. O efeito do recurso *contra-plongée* é, então, a magnificação da imagem do ditador. O governante era a única figura que merecia destaque pela sua grandiosidade, todos os demais estavam abaixo dele e faziam parte de uma massa sem individualidade. O *close-up* é utilizado poucas vezes, apenas para mostrar o rosto de uns poucos homens padronizados que correspondem rigidamente aos ideais estéticos produzidos pelo líder.

Pode-se observar muitas tomadas em quadros gerais, que enfatizam a massificação do domínio de Hitler. Não importam as individualidades, as vidas pessoais, mas o “adestramento” de populações inteiras, de um país inteiro.

A preocupação estética é marcante não só pelas feições daqueles que aparecem no vídeo, mas também pela consonância dos gestos produzidos pela sociedade. A perfeição e a beleza da disciplina, tanto no trabalho quanto nos sinais de adoração ao ídolo nazista, tudo controlado pelo ditador. O clima era de total apoio ao governante, uma totalidade que se aproximava da hipnose das almas por quase não ter contestadores⁷.

Embora a película retrate uma conferência criada exclusivamente para ser filmada, tem a pretensão de se fazer passar pela realidade absoluta, o que é demonstrado pela perfeição estética da obra e pela impressão de que as câmeras não influenciam na realidade. Esse formato de documentário favorece a impressão de imparcialidade por parte da produção, o que fortalece ainda mais a “hipnose” produzida sobre os dominados por Hitler.

PAZ E AMOR EM TROCA DE UM MUNDO MELHOR

A magia do cinema, porém, pode vender ideais mais éticos. Em “Woodstock – 3 dias de paz, amor e música – Nova versão do diretor” (EUA, 1994), Michael Wadleigh disseminava um propósito de vida. Se Hitler levou à Segunda Guerra Mundial, Woodstock, ao contrário, se preocupou em contestar a Guerra do Vietnã. O congresso alemão se estabeleceu para solidificar a imagem de um único poderoso, mas o festival de música foi montado para atingir o mundo com novas idéias de paz e amor.

Os ídolos norte-americanos de 1969 não se colocavam acima de seus seguidores, todos estavam no mesmo nível. Os shows não tinham nenhum glamour que os separassem do grande público. A câmera, ainda, era livre para mostrar vários ângulos diferentes. A individualidade era possível em Woodstock. A diversidade étnica era possível. O movimento pregava a liberdade de agir, de se expressar, de se vestir.

Em sua maioria, os jovens chegavam sujos e desarrumados ao festival. Criticavam o americano padronizado, bem vestido. Os carros eram parados de maneira desorganizada. Cigarro, bebida, sexo, drogas: tudo era liberado. A possibilidade de ser livre atraiu tanta gente que o evento fugiu ao controle de seus organizadores. A multidão se conduzia por conta própria.

Ao contrário de Hitler, que não se deixava criticar nem modificar, o encontro musical dos jovens se permitia conduzir pelo público. Não tinha a intenção de parecer perfeito, não precisava persuadir o mundo para dar certo. O documentário, sem tantas pretensões coercitivas, permitia que percebessem sua técnica por trás do filme: os entrevistados falam olhando para a câmera, as máquinas aparecem, e nem por isso o filme é menos real que a produção nazista.

FALEM DO BEM, FALEM DO MAL, MAS FALEM ASSIM

Tanto Leni Riefenstahl quanto Michael Wadleigh retrataram multidões que marcaram suas épocas. É possível utilizar os recursos do cinema para convencer as pessoas de que vale a pena sacrificar muitos em favor da perfeição de poucos, mas também para divulgar a paz e a cooperação entre os homens. O meio de expressão pode ser o discurso político ou a música. O sentido da vida pode ser espiritual ou material.

A magia da técnica do cinema permite essa dualidade. É exatamente isso que fascina na comunicação de massa: poder influenciar multidões inteiras, não importando tanto o que se transmite, mas como fazê-lo. Resta saber utilizar esses meios com ética e aproveitar recursos de imagem, movimentos de câmera e enquadramentos específicos para o bem.

NOTAS

- ¹ O texto de Xavier é uma tradução adaptada do texto original de Balázs
- ² Diz-se novamente por que, em um primeiro momento de sua evolução, o homem já foi visível, ao expressar-se exclusivamente com gestos
- ³ Sempre com a ressalva: tais símbolos não serão compreendidos, ou ganharão novas interpretações, se houver um grande abismo cultural entre emissor e receptor.
- ⁴ A televisão ainda permite que cada espectador crie um ambiente diferente na hora de assisti-la.
- ⁵ Embora o filme não deixe claros os motivos pelos quais Francis ficou louco – o que forma a ambigüidade própria da alma alemã –, se, na realidade, a autoridade triunfa, no desejo íntimo da população ela seria derrotada.
- ⁶ Chegaram a criar o termo “caligarismo”, utilizado para identificar a situação caótica do mundo no pós-guerra.
- ⁷ No filme não existe nenhuma pessoa contra o regime que não fosse controlada posteriormente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALÁZS, Béla. “O Homem Visível”; “Nós Estamos no Filme”. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). “A experiência do cinema”. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. “Brasil em tempo de cinema”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FOUCAULT, Michel. “O olho do poder”. In: “Microfísica do poder”. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. “O panoptismo”. In: “Vigiar e punir”. Petrópolis: Vozes, 1987.

HALL, Stuart. “A identidade cultural na pós-modernidade”. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

KRACAUER, Siegfried. “De Caligari a Hitler”. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio (org.). “O fenômeno urbano”. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FILMES ESTUDADOS

“O Gabinete do Dr. Caligari” (Alemanha, 1920).

“O Triunfo da Vontade” (Alemanha, 1936).

“Woodstock – 3 dias de paz, amor e música – Nova versão do diretor” (EUA, 1994).