

O Estado, o Poder e a Comunicação no Cinema.

As telas do Brasil, Estados Unidos e Europa

Cláudio Cardoso de Paiva*

Índice

1	Introdução	1
2	A explosão americana nas imagens da mídia	3
3	Elegância, ironia e crítica do cinema francês	4
4	As configurações do poder no cinema italiano	6
5	A tradição autoritária e a imaginação subversiva do cinema Brasileiro	7
6	Bibliografia	10

Resumo

Ao longo da história da civilização ocidental, o Estado, os governantes, os poderes hegemônicos precisaram controlar a comunicação para melhor controlar a sociedade. Na dita idade mídia os sinais se inverteram. O Estado precisa do quarto poder, da mídia,

*Doutor em Ciências Sociais, Université René Descartes, Paris V, Sorbonne, 1995; Mestre em Comunicação, Universidade de Brasília, 1988. Comissão de Pós-Graduação em Comunicação, DECOM/UFPB; Prof. Pesquisador Televisão e Cotidiano, e Estudos das Mídias Digitais. Email: claudiocpaiva@yahoo.com.br. Prof. Adjunto IV - Departamento de Comunicação - Universidade Federal da Paraíba. Este trabalho foi apresentado ao Colóquio Internacional 2006, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

para assegurar a sua legitimidade e a mídia não cessa de espetacularizá-lo, tornando evidente o seu papel de coadjuvante no mundo globalizado. Na dita civilização da imagem as surpresas não param de ocorrer. O cinema e a televisão atuam como canais privilegiados de exibição de todas as sombras e surpresas do poder; tanto na dimensão da macropolítica (focalizando o Estado e as instituições sociais), quanto na dimensão da micropolítica (movimentos sociais, minorias ideológicas, segmentos políticos minoritários). Exploramos aqui algumas representações do Estado, do Poder e outras formas de experiência política no cinema brasileiro, europeu e norte-americano.

1 Introdução

Na idade média e no renascimento, o Estado, encarnando o poder divino, exercia a sua lógica da dominação, segundo a vontade do soberano; na Itália dos Médici e da tirania de Savonarola, na França de Joana Darc e do Rei Sol, Luís XIV, é compreensível que os indivíduos idolatrassem o Estado como a um pai, que se submetessem a ele como a um patrão ou que o temessem como a um monstro, um *Leviatã* (Hobbes, 1651). A modernidade iluminista promoveu uma mudança na experiência política, esta-

belecendo um princípio democrático com o fim de assegurar a expressão da vontade geral. Para alguns a “lógica da dominação” se tornou mais sofisticada e é neste sentido que podemos entender a visão de um filósofo político marxista como Althusser, denunciando “os aparelhos ideológicos do estado” (1974) como estratégias do Estado moderno e o uso dos meios de comunicação de massa no controle da opinião pública. Essa imaginação da política que entende o *Estado contra a Sociedade* (Clastres, 2003) se projeta na semiologia ácida de livros transmutados para o cinema como *1984* (Orwell, 1926) e *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1931), e mesmo em roteiros originais como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) e *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966). Os exemplos brasileiros se multiplicam em diferentes filmes como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997), entre outros.

Hoje nos tempos da chamada “idade mídia”, quando se evidencia uma “transfiguração do político” (Maffesoli, 1995), os meios de comunicação se autonomizam do Estado e turbinados pelo combustível do capitalismo global, estabelecem uma outra “lógica da dominação”, cuja irradiação atua fortemente sobre o próprio Estado e seus suportes ideológicos. Nessa perspectiva, as instituições tradicionais (Estado, escola, família, sociedade, sindicatos) estão à mercê da legiferância do “quarto poder” e este assume assim o espectro de um Leviatã pós-moderno.

Com a genealogia de Michel Foucault e a sua “*microfísica do poder*” (1973) conhecemos uma outra anatomia da experiência política, que ajuda a entendermos a complexidade das formas políticas atuais, conside-

rando as dimensões dos poderes capilarizados nos interstícios da vida cotidiana. Esta é a concepção pós-moderna da política que se define historicamente na segunda metade do século XX, juntamente com as revoluções culturais e as ações micropolíticas.

Em todo caso, malgrado os efeitos da globalização, o Estado, a família, a Escola ainda se mantêm enquanto instituições fortes em suas estruturas ideológicas. Logo, temos uma nova cartografia mundial que não é homogênea no plano teórico nem no plano histórico, na medida em que as configurações políticas arcaicas, os poderes locais, as classes dominantes, os donos do poder persistem simultaneamente às novas configurações políticas globais. E, no cenário contemporâneo, em níveis locais e globais, todas estas instâncias são atravessadas pelas irradiações midiáticas, que produzem uma tele-realidade, afetando também o mundo da política e dos poderosos, os discursos e ações dos dominantes, assim como dos dominados.

Hoje, na dita “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967), em vez de a mídia constituir um “aparelho ideológico do Estado”, é o Estado midiático que se conforma à estrutura ideológica e técnico-publicitária dos processos midiáticos. O efeito mais evidente desta conformação é a extinção das diferenças entre o espaço público e o espaço privado, interditando a formação da cidadania e limitando a ação dos indivíduos enquanto consumidores. Ou seja, as mídias, enquanto componentes da iniciativa privada, das empresas, das organizações capitalistas, detêm o poder de agendar a forma e o sentido dos discursos e das ações políticas, sob os auspícios do deus mercado. Caberia então refazermos a pergunta de Marcondes Filho, indagando sobre *Quem manipula quem?* (1991). E,

seguindo essa linha de raciocínio, podemos mirar as modalidades do “pensar-pulsar” da política, num contexto sócio-cultural regido pelo “ethos midiaticizado”, como escreve Muniz Sodré, em sua *Antropológica do Espelho* (2002). De maneira similar, explorando as nervuras do poder e da comunicação na sociedade midiaticizada, conviria trazer à luz o diálogo entre duas obras importantes e esclarecedoras como *O tempo das tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa* (Maffesoli, 1984) e *A sombra das maiorias silenciosas, o fim do social e o surgimento das massas* (Baudrillard, 1985). Essas leituras, em suas diferenças políticas, filosóficas, epistemológicas, têm o mérito de abrir espaço para uma compreensão dialógica das questões do poder, quando o Estado se metamorfoseia de Estado liberal burguês e Estado do Bem Estar num Estado midiaticizado e espetacularizado no contexto do neoliberalismo. Essas obras contribuem para um entendimento do poder e da potência das massas, que interagem com as novas estratégias de dominação, respondendo a estas, através de novas formas de resistência, negociação, ações afirmativas e modalidades diferenciadas de politização. Isto ocorre distintamente nas várias territorialidades que constituem a nova cartografia mundializada e tais empiricidades têm sido objetos de estudo de diferentes estudiosos como Castells (1999), Bauman (2000), Downing (2002), Sennet (1974), Virilio (1997), Medina (1996), entre outros.

Então, o desafio que se coloca para o pensamento crítico é decifrar como os estilos de hibridação das modalidades do poder-saber se expressam em diferentes configurações geopolíticas como o Brasil, Estados Unidos e Europa. Para isso, estrategicamente, inves-

tigamos algumas representações do poder no cinema, que, enquanto repertório de imagens radicais no contexto das artes tecnológicas, sinalizam novos discursos e novas práticas reveladoras dos estilos de subjetividade e sociabilidade, traduzindo as formas de inclusão e exclusão social, assim como as modalidades de participação efetiva no contexto das decisões públicas.

2 A explosão americana nas imagens da mídia

Como estratégia para iniciar um debate faz sentido propor uma retomada das imagens explosivas das torres gêmeas em Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001, um acontecimento real transmitido ao mundo inteiro pela mídia global, cujas formas de duplicação pelos audiovisuais não cessam de proliferar. Este fato é pertinente, pois traduz, além da epifania extrema da violência global, um estremecimento na iconicidade da América como o centro nervoso do turbo-capitalismo e do poder político-militar mundial. No caso da exibição televisiva, pela sua própria modulação imediata, instantânea, acelerada e suas contingentes necessidades de informar e atualizar as imagens dos atentados, temos de admitir que os telejornais não têm tempo para uma contemplação e reflexão crítica acerca das imbricações daquele acontecimento. Seria preciso baixar a poeira, esperar que os resíduos traumáticos pudessem se sedimentar e que a arte e a temporalidade do cinema viesse iluminar as zonas de nebulosidade revelando novas arestas no conjunto de causas econômicas, políticas, militares, culturais e religiosas que levaram ao sinistro internacional. Logo, por meio

de um documentário como *Fahrenheit 11/09* (Michael Moore, 2004), temos uma clara visibilidade das tramas políticas, ideológicas, industriais, bélicas e governamentais que enredaram o episódio do World Trade Center. Por sua vez, o conjunto de filmes em curta metragem, realizado por onze diretores de países diferentes, *11 de setembro* (França, 2002), exibe uma representação excêntrica, dialógica, polifônica do episódio, a partir de vários registros multiculturais. A partir daí, em diferentes angulações, temos a possibilidade de fazer múltiplas leituras e interpretações do atentado. Hoje, encontram-se em curso vários projetos tematizando o evento que originou à guerra ao “terrorismo global”: um deles com direção de Oliver Stone e protagonizado por Nicholas Cage, incorporando um bombeiro sobrevivente do atentado; outra película, baseada no livro *102 minutos*, escrito por dois repórteres *The New York Times*, relata o intervalo entre o choque contra o World Trade Center do primeiro avião sequestrado e a queda da primeira torre.

Portanto, pela grande tela do cinema, temos uma modalidade de produção cultural, no interior, nas dobras, frestas da cadeia global, cuja ética-estética indignada fornece elementos para uma compreensão das formas de imperialismo e de resistência, da hegemonia política e militar do país mais poderoso do Ocidente, assim como nos leva a enxergar as suas falhas e fissuras. De certo modo, este repertório de imagens, sons e discursos torna mais transparentes as estruturas e os modos de funcionamento do Estado neoliberal e os seus aparelhos ideológicos. São os estilhaços da política conservadora e seus efeitos sangrentos que se projetam nas telas. E, a partir de um olhar mais apurado, podemos perceber como o cinema tem desnudado

as dimensões mais recônditas do estilo de vida americano, por vezes mostrando as ressonâncias regressivas do princípio democrático, expressas através da simulação de um cotidiano insólito em que os indivíduos perderam as esperanças e sem as bases éticas de um princípio comunitário, partem para as atitudes de rebelião e violência. *Faça a Coisa Certa* (Spike Lee, 1989), *Um dia de fúria* (Joel Schumacher, 1993) e *Crash, no limite* (Paul Haggis, 2004) são alguns destes indícios; por outro lado, rearticulando um discurso de afirmação da ética e da liberdade, há os filmes inconformistas de Michael Moore e outros que acenam para uma outra forma de exercício do poder, reafirmação dos princípios éticos e novas modalidades de politização do espaço público. É neste sentido que podemos equacionar os termos de um debate acerca do poder e da comunicação, colocando em perspectiva o Estado neoliberal, o capitalismo global e a cultura do individualismo, principalmente focalizando a sua modulação norte americana e suas relações com os meios de comunicação, particularmente, o cinema.

3 Elegância, ironia e crítica do cinema francês

Pouco depois do atentado de 11 de Setembro, eis que aparecem sobre os telhados de Paris as figuras de Monsieur Chat, um gato amarelo sorridente. Ao seguir seus passos, o diretor descreve a história francesa recente - que inclui eleições, manifestações, escândalos governamentais - por meio do olhar atento deste estranho grafite.

Esta é a sinopse do filme *Gatos empoleirados* (Chats Perchés & Chris Marker, 2004)

e traduz a fina ironia gaulesa e inquietação discreta no desconcerto global do novo milênio.

Uma mirada sobre o cinema francês - colocando em perspectiva o debate acerca do Poder e da Comunicação - se faz importante por vários motivos: primeiramente porque a França possui uma modalidade de produção cultural historicamente crítica, cujos atores, cineastas, estetas, jornalistas e críticos especializados nos negócios da sétima arte têm se caracterizado pelo engajamento em termos estéticos e ideológicos, formais e plásticos, em luta pela liberdade, autonomia e emancipação. Depois porque acena uma alternativa para o circuito cinematográfico que concorre vigorosamente com a indústria de Hollywood, na medida em que define os termos de uma identidade cultural, mesmo e por causa das negociações simbólicas com os modelos globais, norte-americanos, comerciais. E finalmente porque o cinema francês, desde a "nouvelle vague", não cessa de dialogar com a produção cinematográfica brasileira, compondo um outro prisma da conexão entre as artes tecnológicas e as identidades latinas na época da globalização.

Cumpra aqui fazer algumas afirmações básicas para orientar uma discussão sobre o eixo temático poder-comunicação, no contexto do cinema francês.

Primeiramente convém reconhecer o caráter nacionalista da sociedade francesa, que, estrategicamente se empenhou em realizar a primeira revolução burguesa do mundo e como metrópole ocidental antecipou a globalização "avant la lettre", colonizando inúmeros países da África e do Oriente, sabendo absorver o melhor das suas ex-colônias em termos de imaginação artística. Hoje, Paris e outras cidades francesas experimentam em

casa e na própria pele a revanche do multiculturalismo, a desforra das culturas mestiças que os próprios franceses se incumbiram de promover, isto - por um lado - representa um tipo de anomia, distúrbio e decadência para um cenário cultural outrora relativamente tranqüilo, mas por outro lado, significa um novo estilo de "revolução", uma resposta radical às modalidades de racismo e intolerância, segregação e dissociabilidade, tudo isso já prenunciado em filmes indignados como *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet, 1991), *O Ódio (La haine)* (Kossovitz, 1995), *Banlieu 13* (Pierre Morel, 2004), em que os mestiços franceses, árabes, africanos, orientais, latinos, francofônicos descendentes, deslocando-se dos subúrbios, reivindicam o seu lugar no mundo trabalho, das atividades sociais, das decisões públicas e enfim na vida cultural francesa. Numa palavra, o cinema francês, como, aliás, também o cinema norte-americano e o brasileiro têm mirado as fraturas do cotidiano estilhaçado, como sintoma de um projeto neoliberal, globalizante, mundial dando mostras de sua insustentabilidade.

Apreciando uma cultura verbal como a francesa, à primeira vista ressalta aos olhos, a maneira com o cinema absorveu - mais do que em qualquer outro lugar - a retórica literária. Mas convém não esquecer que este é um país privilegiado pelo extraordinário acervo das artes plásticas, pintura, escultura, arquitetura, moda, design, publicidade; a França é *hours concours* em matéria de comunicação visual. Além da tradição de dramaturgia, que também fornece grande parte da matéria prima dos artistas franceses, o estilo de vida parisiense, desde a época dos luíses, passando pela urbanização, as passagens, a decoração dos ambientes, a etiqueta e

o adestramento na construção dos interiores, atestam uma modalidade de *mise en scène* que, de algum modo, antecipam a simulação da vida imaginada no cinema. A constelação de estrelas que fizeram a fama do cinema francês ao longo do século XX contribui para a consolidação de um estilo que reúne arte e existência, ficção e história, princípio do sonho e princípio da realidade.

No cinema ocidental se manifesta uma expressão de culturalidade bem adestrada na absorção e difusão da beleza, do bom gosto, da elegância, mas convém também compreender a França como um pólo cultural movido por uma razão sensível, que expressa nas artes o seu mal-estar, as suas angústias e inquietações acerca de um universo em desmoronamento. Logo, cumpre apreciar a história do cinema francês percebendo como este libera os deuses e monstros que habitam os seus territórios simbólicos.

A título de ilustração, apontamos algumas expressões do cinema que servem de mote para uma compreensão das relações entre o poder e a sociedade no contexto francês: *A grande ilusão* (Jean Renoir, 1937), *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945), *Hiroshima meu amor* (Alain Resnais, 1959), *Os incompreendidos* (Truffaut, 1959), *A chinesa* (Godard, 1967), entre outros.

4 As configurações do poder no cinema italiano

O cinema mundial não cessa de representar Roma como ícone do poder absoluto, como se mostra em filmes como *Spartacus* (1960), *Calígula* (1979), *O Gladiador* (2000), entre outros. Por sua vez, o neorealismo italiano consiste numa grande expressão da soci-

idade e da política italiana, em filmes como *Roma Cidade Aberta* (Rossellini, 1945) e *Ladrões de bicicleta* (Di Sica, 1948). Os filmes de Fellini são singulares em vários sentidos, mas principalmente pela forma como realiza a subversão e carnavalização do poder, como se vê, por exemplo, *Os boas vidas* (1953), *A estrada da vida* (1954), *Noites de Cabíria* (1957) e *Amarcord* (1973).

A força do desejo e a vontade de potência fulguram vigorosamente nos filmes de Visconti, como *A terra treme* (1948), *Rocco e seus irmãos* (1960), *O Leopardo* (1963), *Os deuses malditos* (1969), *Ludwig* (1973). Por outro lado, a subversão radical da representação se mostra nos filmes de Pasolini desde *Teorema* (1968), até o escandaloso *Saló, os 120 dias de Sodoma* (1975). E em Bertolucci visualizamos a força de uma psicologia das profundezas, em filmes como *1900* (1976). Cumpre citar o cinema engajado nas temáticas sociais e políticas, de Ettore Scola, em filmes como *Nós que nos amávamos tanto* (1974), *Feios, sujos e malvados* (1975), *Um dia muito especial* (1977), *Casanova e revolução* (1982).

Há filmes italianos em que enxergamos uma lúcida representação das formas de politização do cotidiano, principalmente nas obras de Nanni Moretti, como *Caro diário* (1995), *Abril* (1998), *O quarto do filho* (2001), *Il Caimano* (2006), mas também na sátira de Roberto Benigni, em filmes como *A vida é bela* (1999). Mais recentemente registram-se enfoques críticos da vida política italiana, em películas como *Viva Zapatero* (Sabina Guzzanti); *Shooting Silvio* (Berardo Carboni), *Who killed Berlusconi* (adaptação do livro do jornalista Giuseppe Caruso). Neste sentido cumpriria registrar o livro de Umberto Eco, *A passo di Gambero*,

uma análise dos últimos cinco anos da era de Bush e Berlusconi.

Todos estes filmes representam iconicidades estéticas que concedem visibilidade ao contexto sociocultural e sociopolítico italiano, e de modo geral à latinidade no cinema.

5 A tradição autoritária e a imaginação subversiva do cinema Brasileiro

A imagem clássica do Estado como o Leviatã, o monstro assustador, tem longa data no imaginário nacional e podemos compreender como esta experiência permanece enraizada entre nós, se voltarmos os olhos para a história da civilização brasileira. A tradição autoritária brasileira deixou marcas profundas na imaginação política dos atores sociais e as experiências artísticas historicamente têm se empenhado em liberar as pulsões desejantes dos atores sociais. As charges jornalísticas, as marchinhas de carnaval, as chanchadas do cinema se encarregaram de subverter simbolicamente os poderes hegemônicos, as figuras da autoridade, os signos dominantes, a dimensão legiferante da vida cotidiana. Ao longo do século XX as experiências do cinema têm contribuído para libertar o inconsciente reprimido nacional por meio das imagens extremas com o poder de abrir as portas da imaginação criadora.

Desde as chanchadas, o cinema novo, o cinema alternativo até a época do chamado “cinema da retomada”, a sétima arte funciona como um dispositivo de psicanálise de massas. Os homens e as mulheres imaginados no cinema brasileiro representam um estilo radical de nossa alteridade; estes seres imaginários constituem um referencial importante

para o exercício de nossas intersubjetividades. O cinema nos concede o estatuto de cidadãos virtuais, na medida em participamos vigorosamente e cotidianamente da comunidade virtual forjada pelo cinema. Então, sem fugir ao princípio da realidade, o cinema brasileiro nos situa no mercado internacional das imagens na medida em que projeta as identidades locais no contexto mundializado da cultura. De maneira sensível e inteligente, exhibe um quadro vigoroso das nossas tradições e contradições, as instâncias do sublime e do grotesco, a beleza e a violência das cidades, os estilos de autoritarismo, de resistência e de transgressão. O cinema é responsável pela construção de um simulacro afirmativo do Brasil, com todas as modulações da angústia e da felicidade, da tristeza e da esperança, mas, sobretudo, da permanente carnavalização e politização do cotidiano.

Numa cultura autoritária como a nossa, em que os abismos sociais são imensos e com a qual o Estado, historicamente tem se mostrado conivente, faz-se necessária uma arte radicalmente subversiva, em termos estéticos e ideológicos. Mas, como não existe ainda uma grande indústria cinematográfica brasileira (como existe na televisão), este ofício continua dependendo das subvenções do Estado. Entre o desejo de mostrar o Brasil real pelos cineastas e o exercício do poder político há uma camisa de força interditando um fluxo mais ágil de narrativas que possam suprir a carência do grande público, enredado nas malhas da indústria de Hollywood.

Há um cinema politizado no Brasil empenhado em dar visibilidade à complexidade das contradições sociais e que coloca em mira o Estado, a repressão, os poderes coercitivos, as instituições, a fábrica, a

empresa, a família, a igreja, a escola, enfim, os ditos “aparelhos ideológicos do Estado”. Nessa direção encontramos obras primas como *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), revisitando uma guerra no fim do mundo entre o princípio divino e o princípio republicano, entre os posseiros e os latifundiários, a potência da comunidade contra a violência do Estado; há também *Quilombo* (Carlos Diegues, 1984), emblema da resistência negra na luta pela liberdade e contra o poder hegemônico do Estado escravocrata, assim como *Memórias do Cárcere*, adaptação do livro de Graciliano Ramos, por (Nelson Pereira dos Santos, 1984), desatando os nós da ditadura de Vargas. Também como uma transmutação das obras literárias para o cinema, *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), traduz o livro de Fernando Gabeira para a linguagem audiovisual, informando as novas gerações sobre a ditadura militar; e atualmente, o cinema da retomada (após a problemática gestão do Presidente Collor, que destruiu a EMBRAFILME), novos enquadramentos têm iluminado o estado geral da tragédia social brasileira. É nesta perspectiva que podemos ler filmes como *Carandiru* (Héctor Babenco, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), retratos de uma convulsão social, exibindo o cenário nacional dividido entre um Estado neoliberal, exercido pelos tecnocratas e um “governo paralelo” exercido pelos narcotraficantes.

O cinema político brasileiro por definição tem sido o documentário, pródigo na arte de desnudar as tramas do poder hegemônico e o exercício vertical das instituições autoritárias e consequentemente instiga outras maneiras de entender e interagir no seio da organização social. Walter Benjamin, em suas *Teses*

sobre Filosofia da História (1984) escreve que “a verdadeira imagem do passado passa correndo”, então, é preciso aguçar os sentidos para perceber os pequenos detalhes que constituem o sentido da história. Nesta direção, competentes e afinados, os documentaristas brasileiros têm resgatado imagens fundamentais da história dos vencidos, mas, sobretudo, exibem a afirmação do inconsciente coletivo que protesta e agiliza as ações afirmativas na permanente construção do sentido (tanto da vida individual quanto na vida social). Desta maneira o documentário significa uma alavanca fundamental no sentido de promover uma articulação eficaz dos modos de pensar, falar e agir dos indivíduos (e grupos) na era da imagem e das culturas midiáticas. Este gênero de narrativa tem a chance de informar, educar e politizar as parcelas da população sem acesso às formas tradicionais de socialização do saber e do poder, mas que lançando mão das novas informações aprendem a articular novas linguagens, novas modalidades de exercício da subjetividade e estilos diferenciados de sociabilidade, logo transformam para melhor as suas rotinas e vivências cotidianas.

Os grandes peritos na arte de fazer documentário no Brasil têm demarcado um certo olhar sobre a realidade do Brasil, as estruturas do poder, as formas de oposição e revolta, a luta das classes sociais, as consequências do Estado autoritário e a marginalização das camadas mais pobres da população. Igualmente, tal gênero de narrativa audiovisual mostra o vigor dos setores de resistência, os revolucionários, o espírito dos inconformistas abrindo as frentes para uma outra protagonização da história. E, de maneira contundente, os documentaristas criam um espaço possível para uma outra maneira de se escre-

ver a história. Concorrendo com a cultura letrada, o cinema tem colocado em cena os homens e mulheres comuns, as pessoas simples, articulando discursos que traduzem a complexidade de suas comunidades tradicionais, a simplicidade das falas que revelam os truques, tramas e pequenos segredos nas articulações micropolíticas, na casa paterna, nas rotinas do trabalho na roça, no cotidiano duro das fábricas, nos espaços claustrofóbicos das repartições públicas, na dimensão privada dos lares domésticos, na vida afetiva e familiar, nos sistemas de parceria com a vizinhança.

Nessa perspectiva apontamos o filme de Linduarte Noronha (*Aruanda*, 1960), um marco do cinema novo. O roteiro original de Noronha chamado de *Talhado*, *A Cidadela de Barro*, *Aruanda* foi filmado em 40 dias na Serra do Talhado, no município de Santa Luzia do Sabagi, Paraíba e aborda a vida rural numa comunidade de antigos negros escravos perdida no interior do estado.

Sílvio Tandler, o dito “cineasta do vencidos” ou “cineasta dos sonhos interrompidos” traz em sua bagagem referências obrigatórias para uma história das artes do cinema documentário brasileiro, em filmes como *JK: o menino que sonhou o país*, 1980; *Jango*, 1984, num filme que busca através da figura de João Goulart passar a necessidade de justiça social e de um projeto político, econômico e social para o país; *Marighela: retrato falado do guerrilheiro*, 1999; *Dr. Getúlio, últimos momentos*, 2002; *Glauber o filme, labirinto do Brasil*, 2003. Tandler reconstitui o imaginário histórico, social e político do Brasil epifanizando a imagem dos homens públicos, guerreiros, libertários, batalhadores, mas acima de tudo, figuras políticas que encarnam o espírito de contestação, de luta

e transformação da qualidade de vida do coletivo; isto se mostra igualmente na celebração de personalidades que se dedicaram à vida pública, em filmes biográficos como *Josué de Castro, cidadão do mundo* (1994) e o curta metragem *Milton Santos, o mundo global visto do lado de cá* (2000).

Eduardo Coutinho, autor do filme *Cabra Marcado para morrer* (1964-1984), o mais prestigiado dos documentaristas brasileiros, mostra as entranhas do poder local e a luta secular dos sem-terra, iniciando a filmagem em 1964, durante o golpe militar viria a concluí-lo em 1984, na época da abertura política.

Vladimir de Carvalho, por sua vez, marca presença com uma importante filmografia, pauta sobretudo pela responsabilidade social, em obras como *O país do São Saruê*, 1971, *O homem de Areia*, 1982, *O evangelho segundo Teotônio*, 1984, *Conterrâneos velhos de guerra*, 1991; *Barra-68*, 2000. Em outro registro, caberia relembrar o trabalho de Leon Hirzman, *Imagens do Inconsciente*, 1986, um registro da imaginação criadora de três artistas plásticos internos no Centro Psiquiátrico Pedro II, em São Paulo. Cumpre registrar o trabalho de Marcelo Marsagão, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, 1999, obra minimalista, fazendo uma revisão estética e ideológica do século XX. E ligado nas temáticas sociais e políticas destacamos o trabalho de João Moreira Salles & Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular*, 1999, assim como de Paulo Caldas & Marcelo Luna, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, 2000.

A “grande sacada” do cinema nacional reside em sua perspectiva de descentralização do enfoque sobre o poder, que não se restringe a gestão do Estado Republicano, mas

que ultrapassa o exercício da governamentalidade oficial. É por este viés que podemos contemplar a força e clarividência do cinema brasileiro, particularmente, o “cinema da retomada”. Tudo isso pode ser compreendido à luz de uma antropológica do cinema, informada pela história, psicanálise e semiologia da cultura; é por esse caminho que podemos entender como o cinema amplia a percepção para os níveis de uma antropológica política, que pode decifrar o sentido do Estado como Leviatã, mostrando os cidadãos à margem dos processos de decisão pública, amedrontados, vigiados e punidos quando se rebelam contra a ordem vigente; o maior exemplo disso parece ser o filme *Pixote* (Hector Babenco, 1981), tocando nas feridas da sociedade e da cultura brasileira, dialetizando o problema da infância, o abandono das autoridades, a falta de educação, a violência das instituições policiais e carcerárias. Porém, indo fundo nas relações desbalanceadas do poder, participação social, cidadania e utilizando a liberdade poética, o cinema abre um imenso leque de possibilidade para contemplarmos o espelho especular da cultura excludente, patriarcal, autoritária e racista. O cinema radical contemporâneo, em moldes de micropolítica, expõe as nossas vísceras, os nossos preconceitos e as nossas ignorâncias diante de nós mesmos e diante dos outros. Esta parece ser a melhor contribuição do cinema para a libertação dos espíritos. Como sugere Michel Foucault, o poder se expressa através das capilaridades da vida cotidiana e é importante que o olhar do cineasta possa captar os momentos de tensão em que o poder se manifesta. De forma muito lúcida, isto aparece em *O beijo da mulher Aranha* (Babenco, 1985), mostrando a anatomia do poder nas prisões, *Amar verbo*

intransitivo (Eduardo Escorel, 1975) decifrando os mistérios do poder e potência das paixões amorosas, assim como *A hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985), mostrando o poder do discurso no emaranhado de códigos que aterrorizam os migrantes norteados numa grande cidade; de modo similar uma vasta produção de filmes nacionais vão tematizar a “lógica da dominação” e as estratégias de resistência na fábrica, na clínica, na família, na igreja e na escola.

6 Bibliografia

- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Graal, 2006.
- BAUDRILLARD, J. *A Sombra das Maiorias Silenciosas*. Brasiliense, 1985.
- BAUMAN, Z. *Em busca da política*. Zahar, 2000.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. Brasiliense, 1981.
- DOWNING, J. *Mídia radical*. SENAC, 2002.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Graal, 1984.
- LEBRÚN, G. *O que é poder*. Brasiliense, 2004.
- MEDINA, C; GRECO, M (org.) *Agonia do Leviatã. A crise do Estado moderno*. ECA/USP, 1996.

MAFFESOLI, M. *A transfiguração da política*. Vozes, 1996; ___ *O tempo das tribos*. Forense Universitária, 1984.

MARCONDES FILHO, C. *Quem manipula quem?* Vozes, 1991.

MUNIZ SODRÉ. *Antropológica do espelho*. Vozes, 2002.

PAIVA, C. C. *Mídias & Conexões Latinas. Tradição e Modernidade no Cinema Espanhol*. In: BOCC. *Biblioteca on line de Ciências da Comunicação*. Covilhã, Portugal – <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf>, acesso 19.06.06.

PAIVA, C. C. *O cinema de Hollywood e a invenção da América. Mídias e interculturalidades locais e globais* – <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-hollywood-invencao-america.pdf>

SENNET, R. *O declínio do homem público*. Cia das Letras, 1988.

VIRILIO, P. *Velocidade e Política*. Estação Liberdade, 1997.