

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

JULIANO RODRIGUES

**NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL:**  
**reconsiderações sobre o Cinema brasileiro através de Noite Vazia e São Paulo S/A**

Porto Alegre

2019

JULIANO RODRIGUES

**NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL:  
reconsiderações sobre o Cinema brasileiro através de Noite Vazia e São Paulo S/A**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Informação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2019

JULIANO RODRIGUES

**NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL:**

**reconsiderações sobre o Cinema brasileiro através de Noite Vazia e São Paulo S/A**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Informação.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini (Orientadora) — UFRGS

---

Prof. Dr. Charles Monteiro — PUCRS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane Freitas Gutfreind — PUCRS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Seligman — UNISINOS

---

Prof. Dr. Rudimar Baldissera — UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gruszynski (suplente) — UFRGS

*Para celebrar a resistência do Cinema brasileiro.*

*Para todas e todos aqueles que se aninham  
no próprio silêncio contemplativo.*

*Para acompanhar a jornada  
de existir antes de ser.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, por primeiro, o carinho, paciência, suporte e amor de minha amada mãe, Eladir Andrade Rodrigues, a dona Lalá (eu duvidei, mas tu sempre me lembrou de que era possível). Tenho muito a agradecer a meus tios, meus primos irmãos (que me mostraram de que esta vida em particular era possível). Agradeço, com um carinho muito especial, meu irmão, Luciano, por ser o melhor irmão que eu poderia sonhar em ter. À Julieth, pela força, afetos e os mais lindos segredos (à Dessa também). Sou muito grato ao carinho, ajuda e indelével amizade dos colegas de Instituto Federal do Rio Grande do Sul: Daniel Petry, Marcelo Conter, Bruno Leites, Sandro Ka e Márcia Mendes. Aos meus amigos do basquete, ex-fabicanos: João Pedro Teixeira, muito em especial, juntamente com o Mat Harb, Igor Porto e Gui Almeida. Não saberia por onde começar a agradecer a imensidão do carinho por Andrei Cunha e Marcelo Silva.

Ao Tomaz Saavedra e Matheus de Lavra, quase vinte anos de amizade, companheirismo, as mais loucas canções e os mais honestos afetos.

Com muito afeto agradeço aos colegas, de aula e grupos de pesquisa, nestes últimos quatro anos no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (bem como as escapadas para o departamento de Letras e Educação). Agradecimento este que estendo às professoras e professores que me acompanharam do primeiro dia de graduação até este último momento de doutoramento, muito em particular à Laura Cánepa, Flávia Seligman e Patrrick Catrysse.

Um agradecimento muito especial para todas minhas alunas e alunos, no início na UFRGS, enquanto técnico e estagiário docente, e posteriormente como professor do IFRS-Campus Alvorada. O afeto incansável de vocês foi a força que ajudou a tornar esta jornada mais alegre e menos áspera.

Com todo meu carinho, admiração e afeto agradeço à profa. Dra. Miriam de Souza Rossini, com quem aprendi a me tornar pesquisador e docente; com quem aprendi a lutar pela educação e pela excelência nos nossos esforços.

*a forma mais comum de desespero é não ser quem você é*

Søren Kierkegaard

*Toda palavra é como uma mancha desnecessária no silêncio e no Nada*

Samuel Beckett

## RESUMO

Esta tese tem como tema a história do Cinema brasileiro, sua delimitação se dá por duas fronteiras, a primeira, o escopo temporal da década de 1960, e a segunda, uma aproximação das noções filosóficas e narrativas articuladas pelo modelo existencialista de pensamento. O objetivo geral da investigação foi propor um exercício reinterpretativo de saberes estabelecidos pela historiografia do Cinema Brasileiro a partir do protagonismo sócio-histórico de duas obras: *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) de Luís Sérgio Person e *Noite Vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri. A hipótese averiguada foi a da possível existência de uma poética fílmica organizadora de uma ambiência estética muito particular, porém não aprofundada dentro da historiografia. Para tanto, introduzi o processo de formação da identidade cultural do Brasil na década de 1960; averigui indícios existencialistas dentro das falas histórico-historiográficas, acadêmicas e jornalísticas; apresentei a reinterpretação do período a partir de apontamentos narrativos e existenciais; considerei os achados de pesquisa enquanto organizadores de um conceito específico e seu possível impacto na historiografia do período. A metodologia de trabalho foi multidisciplinar e tocou majoritariamente em questões de revisão historiográfica crítica, revisão bibliográfica e análise fílmico-narrativa. Os principais marcos teóricos do trabalho foram: o cânone da historiografia do cinema brasileiro, enquanto objeto de crítica revisional; Astor Diehl, na condição de inspiração do movimento de revisão historiográfica crítica; Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger e Søren Kierkegaard como balizadores do existencialismo. Da pesquisa conclui-se que há um vasto conjunto de referências ao modelo narrativo e filosófico do existencialismo, embora este não seja aprofundado dentro do cânone do Cinema nacional acerca dos anos 1960; em função disso, por fim propus uma organização conceitual das evidências historiográficas que apontavam para a ocorrência e relevância de uma narrativa de matriz existencial, seja como lente de auxílio ao entendimento histórico, seja como ferramenta de construção narrativa.

Palavras-chave: cinema brasileiro; existencialismo; narrativa; Khouri; Person.

## ABSTRACT

The theme of this thesis is the history of Brazilian Cinema, its delimitation is set by two borders, the first, the temporal scope of the 1960s, and the second, a relationship established by the philosophical and narrative notions portrayed by the existentialist model of thought. The main objective of the research was to offer a reinterpretative exercise of the meanings established by historiography from the socio-historical protagonism of two films: *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) by Luís Sérgio Pessoa and *Noite Vazia* (1964) by Walter Hugo Khouri. The hypothesis verified dealt with the possible existence of a filmic poetics capable of organizing a very particular aesthetic ambience, but not largely discussed within its historiography. With effect, I introduced the process of formation of the cultural identity of Brazil in the 1960s; I have ascertained existentialist evidence within historical-historiographic, academic, and journalistic discourse; I presented the reinterpretation of the period from narrative and existential findings; I considered the research findings as organizers of a specific concept and its possible impact on the historiography of the period. The methodology of work was multidisciplinary and touched mostly on issues of critical historiographic review, bibliographical review and film-narrative analysis. The main theoretical frameworks of the study were: the canon of the historiography of the Brazilian cinema, as object of revisionary criticism; Astor Diehl, as proponent of the critical historiographical revision; Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger and Søren Kierkegaard as basis for the discussion on existentialism. From the research it was concluded that there is a vast set of references to the narrative and philosophical model of existentialism, although this is not abundantly considered within the canon, finally I proposed a conceptual organization of the historiographical evidences that pointed towards the occurrence and relevance of a existential narrative “framework”, be it as a lens to aid historical understandings, or as a tool of narrative construction.

Keywords: Brazilian films; existentialism; narrative; Khouri; Person.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Trabalhos divididos por ano (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).....	36
Figura 2 — Excerto 1: “Person e o cinema paulista”, p. 300, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista Filme Cultura, n.º5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	71
Figura 3 — Excerto 1: “Person e o cinema paulista”, p. 301, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista <i>Filme Cultura</i> , n.º5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP). ....	72
Figura 4 — Excerto 1: “Person e o cinema paulista”, p. 302, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista Filme Cultura, n.º5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	73
Figura 5 — Excerto 1: “Person e o cinema paulista”, p. 303, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista Filme Cultura, n.º5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	74
Figura 6 — Excerto 2: reprodução do jornal Última Hora, 1976 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	83
Figura 7 — Excerto 3: matéria do Diário da Noite (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	88
Figura 8 — Excerto 4: matéria do Diário de Notícias (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	92
Figura 9 — Excerto 5: matéria de O Jornal (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	96
Figura 10 — Excerto 6: matéria da Folha de São Paulo (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	99
Figura 11 — Excerto 7: matéria da Folha de São Paulo (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	102
Figura 12 — Excerto 7: matéria da Folha de São Paulo (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).....	103

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Quantidade de trabalhos por universidade (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	33
Quadro 2 — Quantidade de trabalhos por PPG encontrado (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	34
Quadro 3 — Trabalhos por universidade e por PPG detalhado (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	35
Quadro 4 — Ocorrência e representatividade dos dez autores mais encontrados (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	37
Quadro 5 — Obras de maior ocorrência de Glauber Rocha (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	39
Quadro 6 — Obras de maior ocorrência de Ismail Xavier (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	39
Quadro 7 — Obras de maior ocorrência de Jean-Claude Bernardet (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	39
Quadro 8 — Obras de maior ocorrência de Fernão Ramos (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	39
Quadro 9 — Obras de maior ocorrência de Paulo Emílio Sales Gomes (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa). .....	39
Quadro 10 — Trechos sobre o período. ....	107
Quadro 11 — Trechos sobre os filmes .....	108

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AI-5 — Ato Institucional n.º 5
- ALCA — Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia
- Anhembi — Universidade Anhembi Morumbi
- CAPES — Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- Compós — Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação
- CPC — Centro Popular de Cultura
- CSLI — Centro de Estudos em Linguagem e Informação
- ECA — Escola de Comunicação e Artes
- Embrafilme — Empresa Brasileira de Filmes S.A.
- FABICO — Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS
- FGV — Fundação Getúlio Vargas
- Funarte — Fundação Nacional de Artes
- IBICT — Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
- IFILNOVA — Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa
- IFRS — Instituto Federal do Rio Grande do Sul
- INC — Instituto Nacional do Cinema
- INL — Instituto Nacional do Livro
- ISEB — Instituto Superior de Estudos Brasileiros
- MCP — Movimento de Cultura Popular do Recife
- MPB — Música Popular Brasileira
- NME — Narrativa de Matriz Existencial
- SOCINE — Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
- PUC-Rio — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
- PUCRS — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
- PUC-SP — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
- PPG — Programa de Pós-Graduação
- UERJ — Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- UFBA — Universidade Federal da Bahia
- UFC — Universidade Federal do Ceará

UFF — Universidade Federal Fluminense  
UFG — Universidade Federal de Goiás  
UFMG — Universidade Federal de Minas Gerais  
UFPE — Universidade Federal de Pernambuco  
UFPR — Universidade Federal do Paraná  
UFRGS — Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
UFRN — Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
UFSM — Universidade Federal de Santa Maria  
UFU — Universidade Federal de Uberlândia  
UnB — Universidade de Brasília  
UNE — União Nacional dos Estudantes  
Unesp — Universidade Estadual Paulista  
Unicamp — Universidade Estadual de Campinas  
Unisinos — Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
USP — Universidade de São Paulo  
USS — Universidade Severino Sombra  
Varig — Viação Aérea Rio-Grandense

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
1.1	APRESENTAÇÃO DA PESQUISA.....	15
1.2	AMBIENTAÇÕES E O CINEMA COMO LUGAR DE FALA DA FILOSOFIA: primeiros vestígios existenciais .....	20
<b>1.2.1</b>	<b>Das Ambientações</b> .....	<b>20</b>
<b>1.2.2</b>	<b>Do Cinema Como Discurso Próximo à Filosofia</b> .....	<b>23</b>
1.3	ESTADO DA ARTE E JUSTIFICATIVA.....	29
<b>2</b>	<b>HISTORIOGRAFIAS E FALAS HISTÓRICAS: contextos e novas interpretações</b> .....	<b>46</b>
2.1	CONSIDERAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS E CULTURAIS DOS ANOS 1960 NO BRASIL.....	46
2.2	DO DISCURSO HISTÓRICO E DA REINTERPRETAÇÃO: <i>Zeitgeist</i> e o espírito do tempo como berço de uma ambiência existencial.....	54
<b>2.2.1</b>	<b>Da Historicidade ao <i>Zeitgeist</i></b> .....	<b>54</b>
<b>2.2.2</b>	<b>Do <i>Zeitgeist</i> à Ambiência Particular do Período</b> .....	<b>64</b>
2.3	DAS FALAS HISTÓRICAS .....	70
<b>2.3.1</b>	<b>Fragmentos de Jornais e Revistas</b> .....	<b>70</b>
<b>2.3.2</b>	<b>Fragmentos da Produção Acadêmica</b> .....	<b>106</b>
<b>3</b>	<b>VAZIO E MÁ-FÉ: obras, contextos e as primeiras balizas da matriz</b> .	<b>112</b>
3.1	OBRAS CORRELATAS E AMBIÊNCIAS EXISTENCIAIS PARTILHADAS .....	112
3.2	<i>SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA</i> : a má-fé como motor narrativo .....	117
3.3	<i>NOITE VAZIA</i> : o silêncio nauseabundo da intimidade com o vazio .....	136
3.4	INTIMIDADE COM UM ABSURDO: o espaço ansiogênico existente em ambos os filmes.....	138
<b>3.4.1</b>	<b>A Pedra no Sapato de Carlos: reverberações camusianas do absurdo existencial</b> .....	<b>138</b>
<b>3.4.2</b>	<b>A Intimidade com o Absurdo Através dos Espaços Simbólicos</b> .....	<b>144</b>
<b>4</b>	<b>NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL: considerações e organizações de um novo conceito</b> .....	<b>156</b>

4.1	CONSIDERAÇÕES DE ENREDO: Khouri e Person.....	156
4.2	DA FUNDAMENTAÇÃO NARRATIVA AO CONCEITO DE NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL.....	165
4.2.1	<b>Consequências Existenciais: fundamentos narrativos .....</b>	<b>165</b>
4.2.2	<b>Essências da Matriz: angústias acolhedoras e a matriz existencial narrativa .....</b>	<b>170</b>
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>176</b>
6	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>182</b>
6.1	FONTES CONSULTADAS.....	189

## INTRODUÇÃO

### 1.1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

A história pode ser contemplada como uma potencialidade de produção de sentido do passado. Seu apelo ontológico — isso que faz a história ser percebida como o que ela é e, simbolicamente, como uma potência de verdade — se dá, sobretudo, por sua capacidade de fazer o passado falar ou, em outras palavras, de dar voz a evidências e marcos da passagem do tempo, transgredindo a finitude das existências. Esse processo ou condição parece alçar tais existências a um patamar mais alto e mais perene de continuidade, até seu novo processo de esquecimento. No meio disso, o neófito filósofo, o indivíduo que se entrega às ponderações sobre o mundo, pode exclamar, com certo deslumbre, que o tempo passa de um modo para os vivos e de outro para a história. Os vivos e a história, ainda assim, passam, mas há algo de duradouro nos entendimentos e esquecimentos tirados da história. Ao mesmo tempo em que ela é tratada como ninho de certos tipos de conhecimentos estabilizados, ela parece ser inverossímil, mas só o é se for possível identificar o que lhe causa uma espécie de defasagem de verdade ou se, de alguma maneira, for possível aferir tal defasagem, seja por evidências materiais concretas, seja por efeitos de presença do encontro fenomenológico com o mundo. Dentro dessa ambiência reflexiva, gostaria de situar a temática desta tese, que trata da história, mas de maneira mais circunscrita: a história do cinema brasileiro ao redor de obras e contextos de dois cineastas protagonistas da cultura nacional dos anos 1960: Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person.

A pergunta que guia esta investigação acadêmica nasceu de minha experiência como espectador. Ao assistir aos filmes de Walter Hugo Khouri, Domingos de Oliveira e Luís Sérgio Person — ainda durante o período de graduação no curso de Realização Audiovisual —, fiquei com uma impressão muito forte de que neles havia uma proposta estética diferente daquela dos demais filmes da mesma época. Minha sensibilidade havia conectado aquelas obras muito mais a um cinema intimista europeu ou independente norte-americano do que à contemporaneidade brasileira na qual se inseriam e com a qual, segundo me foi ensinado, dialogavam diretamente. Diante desse estranhamento — ou, no mínimo, impressão —, me aventurei a consultar os livros de história do cinema brasileiro. Durante minha leitura, percebi que, em grande parte, esses diretores eram

agrupados na esteira estética do Cinema Novo e de Glauber Rocha, mas as caracterizações atribuídas às obras desses diretores eram destoantes daquelas dos demais — tais como o próprio Glauber Rocha, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos — e se alinhavam por descrições e propostas humanistas, individuais e existenciais muito afastadas do que pode ser compreendido no devir cinemanovista brasileiro e nas tentativas de se expressar uma norma que definisse o cinema do período.

No começo, minhas dúvidas eram: onde estão a razão e a escrita historiográficas por trás de uma sensibilidade particular do cinema brasileiro da década de 1960? Por que não se fala de um “existencialismo à brasileira”? Estaria o peso da fome e do sertão apagando a crise individual pequeno-burguesa? Se sim, muito possivelmente isso teria acontecido como fruto ideológico do discurso da época, o qual condicionou a identidade do período — e com razão, visto que as imagens de Glauber precisavam ganhar as telas e o mundo e uma realidade brasileira antes inexistente, imagetivamente falando, precisava parar de trancar a respiração e se permitir ouvir e ser ouvida. Contudo, na justiça maior dos discursos históricos, uma coisa não deveria causar o apagamento de outra. Não haveria razão, portanto, para a marginalização de uma estética competente, representativa de um modelo de ser que também é brasileiro (ou abrasileirado) e que teve influência em diversos outros filmes até os dias de hoje, como visto nas crises do indivíduo no cinema de Cláudio Assis e nas obras de Kleber Mendonça Filho. Assim, uma versão geral dos questionamentos que me mobilizaram poderia ser escrita da seguinte maneira: como uma revisão historiográfica crítica, aliada à construção de um conceito de “narrativa de matriz existencial”, resgata e impacta o entendimento de um tipo de narrativa criada no cinema brasileiro realizado na década de 1960?

Através dessa pergunta, busquei evidenciar a potencialidade da revisão historiográfica em refinar e ampliar o entendimento histórico da manifestação cultural brasileira, das possibilidades que política, ideológica e culturalmente são privilegiadas em detrimento de outras. Para sustentar a leitura de possíveis mudanças investigadas por uma revisão historiográfica, parti de duas motivações: a) as mudanças trazidas pelo tempo, a maneira como a sociedade se modifica e demanda uma atualização de sua relação com saberes sedimentados e documentos consolidados; b) aproximações inéditas com outros saberes que podem complementar o processo historiográfico — se não inéditas na proposta, ao menos, aqui, em seu aprofundamento.

Esta investigação nasceu como um projeto de pesquisa, no ano de 2015. Na sua redação final, em 2018, ficaram as marcas de um questionamento de pesquisa que só obteve alguma sorte de sucesso, enquanto norteador dos movimentos investigativos, pela sua capacidade de mudança e atualização. A pergunta que inaugurou o processo passou por inúmeras revisitações e alterações, mas todas suas encarnações partilhavam um mesmo centro: a preocupação com uma possível ressignificação do passado — algo que apontou, por exemplo, não para a existência de um Cinema Novo, mas muitos Cinemas Novos, efetivamente brasileiros e protagonistas estéticos e sociais, cada um à sua maneira. Se hoje podemos olhar para trás e pensar o cinema brasileiro do final dos anos 1950 até o início dos anos 1970 como um período demarcado pelo êxito de crítica da expressão cinemanovista<sup>1</sup>, é possível também olharmos para esse mesmo período e encontrarmos marcas e outros êxitos que foram apagados pelo impacto, peso e legado do Cinema Novo brasileiro. A década de 1960 é quase indissociável das questões do Cinema Novo, e não é plano ou devir desta tese tratar esse período como objeto central de interesse, muito menos atacá-lo. No entanto, alguém pode analisar essa conjuntura de predominância de cultura e memória do cinemanovismo brasileiro como resposta a um complexo de vira-lata, entendendo que o Brasil precisava de um movimento e de uma identidade para chamar de sua, especialmente diante dos demais cenários cinematográficos que existiam no mundo, naquele momento.

O objetivo geral de minha investigação foi analisar um passado específico do cinema nacional brasileiro e, a partir disso, propor um esforço reinterpretaivo através da criação de um conceito prático-teórico que abarcasse as especificidades estéticas e contextuais da realização de um tipo particular de poética fílmica, de fazer cinematográfico. Para atingir tal objetivo, prossegui da seguinte forma: a) introduzi o processo de formação da identidade cultural do Brasil na década de 1960; b) averigui indícios existencialistas dentro da fala histórica-historiográfica, acadêmica e jornalística; c) apresentei a reinterpretação do período a partir de apontamentos narrativos e existenciais; d) considerei os achados de pesquisa enquanto organizadores de um conceito específico e seu possível impacto na historiografia do período.

Para dar conta desse conjunto de objetivos — o geral e os específicos — propus, como objeto epistemológico de estudo, o espaço de toque percebido entre historiografia

---

<sup>1</sup> E assim o fazemos desde a própria década de 1960, como a nossa historiografia contada por pesquisadores como Fernão Ramos, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet atesta.

e o existencialismo enquanto matriz narrativa possível de se aproximar do audiovisual. Como objetos empíricos de investigação, considere: a) os filmes *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, e *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person; b) documentos historiográficos sobre o período, os diretores e os filmes, tanto em suas ocorrências acadêmicas quanto jornalísticas. As escolhas dos objetos responderam aos seguintes critérios formais estabelecidos: a) enquadramento cronológico; b) presença no discurso historiográfico do período; c) caracterizações com adjetivos e descrições destoantes de uma compreensão comum de Cinema Novo; d) existência, no discurso histórico sobre si, de elementos conectados a alguma perspectiva de existencialismo ou humanismo.

Em minha pesquisa, pude verificar que esses filmes apareciam na literatura sobre história do cinema brasileiro com caracterizações existenciais e humanistas, mas sem um vínculo direto nem diálogo com as demais estéticas dos anos 1960. Vozes legitimadas da historiografia do cinema brasileiro, como Fernão Ramos e Ismail Xavier, comentam as obras de Walter Hugo Khouri, Luís Sérgio Person e Domingos de Oliveira como portadoras de um estilo próprio, diferente dos demais matizes do período, muito embora o próprio discurso historiográfico as inclua na conta do Cinema Novo<sup>2</sup>. De um modo geral, através de uma apreciação e análise preliminares, percebi características que aproximavam as carreiras dos diretores envolvidos na pesquisa: o fluxo narrativo desencadeado em conflitos internos das personagens e em suas condutas, preocupações com suas condições subjetivas de indivíduos diante do vazio da existência e adequações com a liberdade de si. Em meio a essas questões, entendi que uma proposta revisional do lugar de certas tramas dentro da história da filmografia nacional era necessária, uma vez que: a) não houve um esgotamento histórico de leituras e produção de sentido que emanam dos filmes aqui estudados; b) suas próprias descrições, enquanto dados historiográficos, não se complementam nem se inserem diretamente no próprio discurso temporal em que se encontram.

Meu trabalho não seguiu um curso metodológico único para a pesquisa de dados e relato posterior das análises. Tanto o presente relatório de achados e considerações quanto o decurso da pesquisa remetem a uma modalidade “*work in progress*”<sup>3</sup> de

---

<sup>2</sup> Uma inferência aos debates entre Carlos Estevam Martins e Glauber Rocha (Cf. RAMOS, 1987).

<sup>3</sup> Do inglês: trabalho em andamento (tradução minha). Estilo de pesquisa acadêmica que não parte de um planejamento duro, mas que vai se organizando e estruturando a partir dos achados no próprio movimento de investigação.

produção científica. Descobri evidências e pontas de investigação no decorrer do estudo, e as suas conexões vieram das particularidades do que foi encontrado. Se meu intuito inicial foi a investigação de um período, a vinculação de minha busca com o modelo de pensamento existencialista foi um achado auspicioso, o que levou à estruturação dos movimentos de pesquisa subsequentes. Não posso, evidentemente, dar conta de todas as ramificações que surgirem — quanto a isso, sempre existirão mais perguntas e inquietações do que propriamente respostas e proposições tão estáveis quanto perenes —, mas a evolução da pesquisa tende a se amarrar no próprio encadeamento do percurso transcorrido.

Ao optar por uma averiguação do passado e uma possível construção de conceito-instrumento teórico, escolhi uma abordagem multimetodológica, não por predileção pessoal, mas por demanda do próprio processo. Cada segmento da pesquisa demandou uma metodologia diferente para culminar na reflexão a mais acurada possível. Dito isso, devo ressaltar alguns protagonismos metodológicos: a revisão historiográfica crítica, a análise textual, a revisão bibliográfica e a análise fílmico-narrativa das obras. Já os marcos teóricos estabelecidos no estudo lidaram com a historiografia, o existencialismo e a narrativa, em especial na sua condição fílmica e audiovisual. As vozes proeminentes dessas considerações foram<sup>4</sup>: a) Astor Diehl, na condição de inspiração do movimento de revisão historiográfica crítica; b) Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger e Søren Kierkegaard como balizadores de um tipo de pensamento acerca do existencialismo e da crise do indivíduo.

Com relação à estrutura da tese, dividi o texto em três grandes blocos, cada um com suas lógicas teórico-metodológicas e subdivisões. O primeiro bloco consiste na apresentação e introdução do trabalho. O segundo aborda a pesquisa historiográfica de uma particularidade temporal e regional da produção cinematográfica brasileira. O terceiro investiga as incursões existencialistas dentro das ambiências criadas pelos dois filmes analisados, culminando assim na criação do conceito de narrativa de matriz existencial e nas considerações finais.

---

<sup>4</sup> Todas as obras estrangeiras tiveram suas citações traduzidas por mim quando não sinalizadas de outra maneira.

## 1.2 AMBIENTAÇÕES E O CINEMA COMO LUGAR DE FALA DA FILOSOFIA: primeiros vestígios existenciais

### 1.2.1 Das Ambientações

O tempo está impregnado no cinema. Observamos isso através de duas lentes: uma teórica e outra propriamente fílmica. Na primeira, dentre inúmeros exemplos, podemos pinçar *A Imagem-Tempo* (2005), de Gilles Deleuze, *Film als Kunst*<sup>5</sup> (1932), de Rudolf Arnheim ou ainda algum dos escritos de André Bazin, para ficarmos em apenas três grandes expoentes acadêmicos do tema. Na segunda, encontramos um extenso catálogo de obras fílmicas explorando a temática do tempo pelos mais diversos ângulos: pela comédia, pela filosofia, pelo drama, pela humanidade e pelo vazio inconsistente da existência. Tempos de exibição, de produção, tempos mortos, *slow motion*, acelerações de *frames* e demais manipulações do tempo (físicas, narrativas ou de ordem da decupagem da narrativa) são tanto cinema quanto câmeras, direção, roteiros, atores e atrizes. Entre todos esses tempos, há o tempo escrito do registro fílmico como documento: primeiro como evidência histórica de si próprio e depois como historiografia do que registra e representa. Respeitando uma lógica perceptiva das coisas, talvez a primeira evidência da história do cinema seja a consolidação de sua própria ontologia: a organização e, de certa maneira, a aceitação dos conceitos e condições que, quando percebidos, nos possibilitam compreender algo como cinema — algo que o audiovisual, como um todo, herda. Essas consolidações ontológicas abrem caminho para que se possa construir a história do cinema, uma história que Nowell-Smith (1997) pondera ser parte de um dos maiores mistérios estabelecidos pelas manifestações artísticas humanas. Para ele, há algo não bem resolvido entre as heranças artísticas que influenciam o cinema e a história da contação de narrativas por imagens em movimento, mistério esse que atravessa, pelo meio, arte e indústria como nenhum outro esforço cultural.

De maneira complementar a isso, David Bordwell e Kristin Thompson (2012) ventilam a hipótese de que aquilo que compõe uma historiografia do cinema só atinge sua competência de vocação historiográfica quando, de sua escrita, embrenha aquilo que é fílmico naquilo que é social, cultural, ao registrar e transmitir para diferentes gerações

---

<sup>5</sup> Traduzindo do alemão: “filme como arte”.

traços dos contextos que emergem junto às obras fílmicas. Não há uma história do cinema, mas muitas histórias de e do cinema, e nenhuma delas está hermeticamente isolada para ser dissecada e compreendida enquanto dado histórico. Essas histórias estão vivas, ressurgem depois de esquecidas, se mantêm dentro de diferentes imaginários sobre aquilo que há de mais particular em cada época que ganha uma representação imagética dentro dos filmes. Trata-se de uma hipótese que se caracteriza por um incontável conjunto de documentos, dados e relatos que tornam evidentes, com maior ou menor grau, as nuances da história do cinema. Então, ainda segundo a conjuntura de Nowell-Smith e de Bordwell e Thompson, essas considerações que transpassam a nacionalidade das obras fílmicas não são restritas ao cinema europeu, norte-americano ou asiático: elas também ocorrem nos cinemas latino-americanos e, de modo bastante particular, na história do cinema brasileiro.

A organização proposta nesse tipo de conjuntura busca refletir algo inerente à historiografia do cinema brasileiro, em particular a partir da década de 1950: misturar, confundir, borrar as linhas entre o que pode ser circunscrito como crítica cinematográfica (em maior ocorrência, publicada em jornais) e aquilo que acabou por se estabelecer como livros de história do cinema brasileiro. Essa não é apenas uma impressão minha enquanto pesquisador, mas algo que pode ser percebido em textos e falas de nomes como Fernão Ramos, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes e Alex Vianny, autores publicados em diversos meios: jornais, revistas, periódicos, dissertações e teses, livros e compilações. Um exemplo disso são as frentes de ação de Paulo Emílio, atuando na década de 1950 como fundador da Cinemateca Brasileira, crítico no jornal *O Estado de São Paulo* e professor na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade de Brasília (UnB), se responsabilizando, de certa maneira, pela difusão da cultura cinematográfica nacional (SOUZA, 2011).

História, direção cinematográfica, crítica e docência aparentam se confundir ao se mapear o passado do cinema no Brasil. Essa equação complexa ainda ganha os pesos de interferências ideológicas, leituras estéticas e consolidação de documentos e de peças históricas que podem ou não terem sido analisados adequadamente — essa última já ecoando uma baliza a se questionar como proposta por Michel de Certeau em *A Escrita da História* (1975). Dessa forma, enquanto escrita histórica, é possível considerarmos que essas características, incipientemente introduzidas, apontam para particularidades

historicizadas de um espírito do tempo<sup>6</sup> que contempla tanto a materialidade das obras fílmicas quanto a dos documentos derivados delas.

A construção da pesquisa, de alguma maneira, aproxima a expressão fílmica e cultural do Brasil da década de 1960 a um conjunto de reflexões sobre o indivíduo popularizadas no período entreguerras e, de maneira mais contundente, no final da 2ª Guerra Mundial. Eu me refiro aqui à corrente de pensamento existencialista, pontuada por incursões na literatura e na filosofia por parte de Jean-Paul Sartre. Se considerarmos como aferível e verdadeira a influência desse modelo de pensamento existencialista — altamente determinante de um tipo de ambientação estética — nos fenômenos audiovisuais dos Cinemas Novos, em particular na Europa, no Japão e na América Latina, vejo como ponto inicial de interesse considerarmos a influência dessa particularidade também no cinema brasileiro.

Dentro desse ponto de vista, que certamente não é o único sobre a história do cinema brasileiro, talvez possamos pensar, como inerente a qualquer investigação histórica, a reavaliação das coerências de dados, documentos, entendimentos, leituras e conhecimentos que foram se sedimentando no entendimento contextual e que foram se replicando dentro e fora da academia, assim, com alguma sorte, diminuindo a hipotética e provável miopia corrente. Em outros termos, munidos tanto das prerrogativas metodológicas da investigação historiográfica quanto das particularidades do próprio estudo do audiovisual, podemos pensar sobre como as marcas estéticas de um determinado período se conectam de maneira rizomática, digamos assim, ao tocarem o espírito de seu próprio tempo, as condições socioculturais específicas de que fazem parte, a realidade de produção, o desenvolvimento do país e as tecnologias disponíveis. Se a omissão de um cinema brasileiro existencialista enquanto força parcial do espírito cultural da época pode ser assumida na historiografia do campo, uma rápida consideração do modelo materialista histórico pode auxiliar na compreensão de um jogo de relações de poder que parte das forças proponentes de um superaquecimento da economia do meado ao final da década de 1950 até o condicionamento, diga-se, de um certo discurso histórico protagonizado, de um lado, pelos cineastas-teóricos e, de outro, pelo norte ideológico vigente a partir de 1º de abril de 1964.

---

<sup>6</sup> Direto vínculo com o termo alemão “Zeitgeist”, que tem como condição de existência a capacidade de agrupar e elencar elementos sócio-históricos, estéticos, políticos, ideológicos, ambientais de uma época. Tal termo serve para definir o conjunto de marcas estéticas coletivas aparentes no modelo de pensamento e na expressão sensível desse modelo.

Abordar essas questões, dessa maneira, me parece ser um esforço para dar voz ao próprio discurso filosófico a partir do cinema, com a imagem em movimento como seu protagonista, não como objeto da reflexão filosófica, o que muito comumente averiguamos nas bases teóricas disponíveis sobre cinema e audiovisual. Talvez não se trate de dar voz apenas ao discurso filosófico, mas também ao sócio-histórico, tanto na direção da ressignificação do passado quanto na valorização dos diferentes discursos a seu respeito.

### 1.2.2 Do Cinema Como Discurso Próximo à Filosofia

Um dos muitos enquadramentos conceituais da própria noção de filosofia aponta para o elogio máximo da sistematização da verdade. O cinema, por sua vez, aponta para a paixão inabalável pela ficção da vida, uma eterna extrapolação do “e se?”. Dessa forma, ao longo dos 120 anos de existência do cinema, acabamos por nos perguntar: que espécie de filosofia se faz com filme? O quão filosofia ela é? Por se tratarem de imagens representacionais e, muitas vezes, com narrativas ficcionais, não acabariam os filmes falhando em se reportar ao refinamento do poder de abstração que demanda o pensamento filosófico nas suas diversas tradições, mesmo tendo a própria filosofia se organizado por diversas vezes através de parábolas e histórias ficcionais para expressar suas ansiedades e reflexões? Os próprios documentários, com seu valor particular de verdade, não estariam apenas apontando para as sombras que, segundo Platão, deveríamos evitar<sup>7</sup>?

No Brasil, em 1983, o pesquisador Ismail Xavier organiza *A Experiência do Cinema*, uma antologia de textos filosóficos abordando o cinema. Em 1996, é criada a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, a SOCINE, contando com publicações e encontros anuais e abrigando inúmeras pesquisas sobre o tema do audiovisual, filme e cinema como pontos de apoio para articulações e representações de conceitos e elaborações filosóficas. “O cinema pensa.” Assim, com essa afirmação provocadora, o pesquisador argentino Julio Cabrera intitula seu livro em que faz uma introdução à filosofia por meio de obras cinematográficas. A Universidade de Edimburgo, na Escócia, publica, desde 1996, bianualmente, seu periódico *Film-Philosophy*. Desde 2010 o

---

<sup>7</sup> Ecoando aqui, de alguma maneira, o livro VII da *República*, de Platão.

Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa (IFILNOVA), em Portugal, publica anualmente a *Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*. Em 2004 e, depois, com revisão e ampliação, em 2015, o Centro de Estudos em Linguagem e Informação (CSLI)<sup>8</sup> da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, publicou o verbete<sup>9</sup> “Philosophy of film”<sup>10</sup> como parte da *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, sua renomada enciclopédia de filosofia. De 2012 até 2016, podemos encontrar no mínimo dez publicações internacionais de alto impacto tensionando questões entre filme e filosofia, como: *Responding to Loss: heideggerian reflections on literature, architecture, and film* (2014), de Robert Mugerauer; *Female Masochism in Film: sexuality, ethics and aesthetics* (2014), de Ruth McPhee; *Where Film Meets Philosophy: Godard, Resnais, and experiments in cinematic thinking* (2013), de Hunter Vaughan. Por fim, de maneira próxima a este estudo, em 2009, William Pamerleau, professor de filosofia da Universidade de Pittsburgh, publica *Existentialist Cinema*.

Essas informações, que, por um lado, se organizam como um elenco arbitrário de preocupações acadêmicas representantes da temática de filme (audiovisual) e filosofia, ajudam, por outro lado, a compreender que esses tensionamentos e reflexões não são apenas possíveis, mas também são legitimados<sup>11</sup> pelos próprios pares que produzem esse tipo de conhecimento. Observando a recorrência dessas questões, torna-se difícil não as perceber como de alta relevância para a constituição do audiovisual como campo de pesquisa e articulador de ideias que falam em diversos níveis sobre os indivíduos, seus anseios e sua sociedade. Obras como as de Sergei Eisenstein, Christian Metz, Siegfried Krakauer e André Bazin, que tensionam técnica e subjetividade, também poderiam figurar nessa listagem, embora apenas reforçassem o coro que enuncia o filme, o audiovisual, a experiência cinematográfica como um relevante e contundente ponto de apoio para que se façam, se revisem e se ampliem conhecimentos vinculados a discussões percebidas como de ordem filosófica. A teoria e a sistematização do conhecimento sobre cinema demanda e demandou essa abordagem para se estabelecer enquanto uma expressão diferenciada das outras manifestações artísticas.

---

<sup>8</sup> Tradução minha de “Center for the Study of Language and Information”.

<sup>9</sup> Subitens do verbete: a ideia de uma filosofia fílmica, a natureza fílmica, filme e autoria, comprometimento emocional, narrativa fílmica, filme e sociedade, filme como filosofia, conclusões e prognósticos.

<sup>10</sup> Traduzindo do inglês: “filosofia do filme”.

<sup>11</sup> Na forma de recorrentes publicações.

Em 1957, Rudolf Arnheim publica *Film als Kunst*<sup>12</sup>, um esforço notório duplo: primeiro, em enaltecer as possibilidades do meio fílmico como uma expressão artística legítima, não limitada ao entretenimento de "segundo escalão", e, segundo, pavimentando a discussão da possibilidade filosófica do cinema através da sua potencialidade artística: se outras artes consagradas socialmente podiam fazer isso, para ele, o cinema também poderia. Ainda ressoando essas questões, Pamerleau, em seu livro sobre o existencialismo como discurso cinematográfico, dedica seis páginas — ordenadas através da subseção “Can films philosophize?”<sup>13</sup> — para responder se é viável ou não filmes filosofarem ou serem usados como fundo filosófico. O autor chega à conclusão de que sim, isso é possível e cada vez mais viável e apreciável em uma sociedade aficcionada por visualidades e imagens em movimento. Então, se, em uma mão, podemos compreender como de bom tom a preocupação de Pamerleau em definir as possibilidades que ele enxerga em uma defesa da arte cinematográfica como inerente também à filosofia, na outra mão, podemos, enquanto campo, questionar até que ponto ainda é necessário escrever apologias e pedir permissões para que se possa aproximar a esfera da filosofia da esfera da arte cinematográfica e audiovisual<sup>14</sup>.

As próprias palavras de Cabrera (2006), defendendo que “o cinema pensa” e afirmando que a filosofia jamais deveria se encerrar em si e se autoelucidar — assim negando as indagações da cultura em que se insere —, ajudam a dimensionar essa condição ao enquadrar a percepção da realização fílmica como solidária à união de afetos e razão capazes de articular, com maior precisão, quaisquer conjuntos de ideias:

Talvez o cinema nos apresente uma linguagem mais adequada do que a linguagem escrita para expressar melhor as intuições que os mencionados filósofos (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger) tiveram a respeito dos limites de uma racionalidade unicamente lógica e a respeito da apreensão de certos aspectos do mundo que não parecem ser captados por uma total exclusão do elemento afetivo. Será que muito do que tenta dizer Heidegger, por exemplo, quase infrutiferamente e destruindo impiedosamente a língua alemã, criando frases dificilmente inteligíveis e lançando sinais misteriosos, levando seus dedicados leitores ao desespero (algo que também poderia ser dito de Hegel e de suas tentativas desafortunadas de pensar o conceito “temporalmente”, pondo-o “em movimento”), não poderia ser muito mais bem exposto pelas imagens de um filme? (CABRERA, 2006, p. 18).

---

<sup>12</sup> Livro utilizado nesta tese na sua versão traduzida para o inglês de 1957.

<sup>13</sup> Traduzindo do inglês: “podem os filmes filosofar?”

<sup>14</sup> Essa colocação um reflexo da dificuldade de se estabelecer de maneira saudável uma pareceria e diálogo com as demais áreas do conhecimento, dentro das instituições acadêmicas.

Essa reflexão não se trata de uma ideia nova. As palavras de Cabrera ressoam um projeto que pode ser compreendido como iniciado em 1795 pelas cartas incluídas em *A Educação Estética do Homem*, de Friedrich Schiller. Se, para Schiller, a transcendência das circunstâncias que impedem o valor máximo da liberdade está na síntese harmoniosa que une intelecto-razão e afeto-sensibilidade — e, para ele, isso acontece através da educação e do refino das possibilidades de experiência estética —, então, de maneira muito próxima, Cabrera alerta para essa possibilidade schilleriana como operada pelo próprio devir fílmico na sua qualidade de exprimir e expressar sensibilidades de uma razão e afetos de uma lógica. Podemos compreender esse esforço como uma reorganização da questão pática na práxis da racionalidade: ela sai da periferia argumentativa e ganha um novo lugar mais próximo a uma centralidade. Não nego aqui as demais tentativas de se problematizar o lugar dos afetos e paixões na construção das ideias e da razão enquanto âncora da verdade. De Aristóteles a São Tomás de Aquino — especialmente nesses dois —, é possível encontrarmos inúmeros esforços em se questionar e redefinir essas ideias, mas defende-se que é em Schiller que ocorre a tentativa de se organizar a união entre paixão e razão através do refino estético, e, por isso, busco alertar para a expressão fílmica como um lugar privilegiado de fala dessas questões. Pamerleau (2009) reforça essa ideia ao expressar que o cinema, de fato, produz filosofia, o que se dá, segundo ele, de duas maneiras: em primeiro lugar, ao construir narrativas que são representantes de histórias e comportamentos pautados por questões atreladas à filosofia; em segundo lugar, ao concretamente representar personagens, eventos e perspectivas através de uma variedade de recursos visuais e sonoros particulares ao meio de expressão fílmico, embora isso possa se dar de maneira problemática também:

Um problema que surge é, se assumirmos que o conteúdo fílmico pode construir uma informação semelhante a uma afirmação e, sendo assim, entendermos que o valor de sua contribuição está na particularidade de sua expressão, como então pode-se trazê-lo para a apreciação escrita (fins de publicação ou aula) sem que ocorra a perda daquilo que lhe é ontologicamente inegável? É quase um problema de tradução! (PAMERLEAU, 2009, p. 37).

Essas duas condições — a experiência filosófica através do filme como direta ou indireta — não são excludentes nem uma é melhor que a outra. Um exemplo interessante de discussão poderia ser *Il Conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci, em que não apenas há motivações alegóricas por trás da narrativa, mas também há uma

personagem expressamente incluída na diegese, fazendo filosofia — nesse caso, uma longa citação e explicação da caverna de Platão por Marcello Clerici, papel protagonizado por Jean-Louis Trintignant. Quando Pamerleau salienta sobre sua condição ontológica, está reforçando a necessidade de olharmos com um maior cuidado e apreendermos, fenomenologicamente, as questões fílmicas, particularidades desse tipo de expressão, como organizadoras de uma roupagem específica da informação.

Em complemento, Mulhall (2008) leva esse ponto adiante e, em linhas semelhantes às de Pamerleau, nos ajuda a compreender que os filmes podem ser entendidos como algo não apenas ilustrativo de elementos originalmente pertencentes à filosofia, mas podem, por voz própria, estabelecer experiências de afirmações e conceitos, além de funcionar como medida e reflexo de ideias novas ou pré-existentes. Essa afirmação só pode ser encarada como verdadeira — aqui em uma síntese do diálogo de Mulhall e Pamerleau — se assumirmos que o conteúdo de mídias não textuais pode contribuir com o exercício da reflexão filosófica e refinamento da experiência e abstração e que a organização não teórica-textual, não descritiva-textual e não apenas oratória pode contribuir com o exercício da filosofia. Em ambos os pontos, a experiência fílmica se coloca como ponto privilegiado para construção de discursos imagetivamente ricos e capazes de colocar em movimento as mais complexas ideias e as mais rígidas arguições lógicas, mesmo em uma ausência vocálica de diálogo e de maneiras menos explícitas. Em síntese desse ponto, Pamerleau (2009) resume a discussão favorecendo as percepções daquilo que há de fílmico em uma possível arguição filosófica, comentando que a natureza da mídia é a chave essencial para compreensão da ideia não fílmica. Mesmo que qualquer representação do mundo possa transformar nossa compreensão do próprio mundo, os efeitos do cinema — a *mise-en-scène*, a atuação, a cinematografia — criam um mundo de tal maneira que nos permite vívida e concretamente experienciar a representação de um cineasta.

Sendo assim, se assumirmos e compreendermos a expressão fílmica como detentora de um potencial particular e impactante de expressar considerações entre afetos e razões — através da estética de um tipo de imagem — e aceitarmos do existencialismo sua vocação para a consideração de um tipo de afeto de si que marca uma conduta no mundo, é plausível que nos debrucemos sobre a expressão fílmica como um privilegiado lugar de fala das antinomias que marcam uma conduta de má-fé e um

modelo de “si-mesmo”<sup>15</sup>, do indivíduo, como pertencente a um pensamento e ambiência existenciais.

Focado na materialidade existencialista de alguns filmes, bem como potencial narrativo de outros, Pamerleau (2009) comenta que a maior parte dos existencialistas, do grupo pós-Nietzsche até o período pós-guerra, incluindo Sartre e Heidegger, de uma maneira ou de outra, estão fundamentalmente preocupados com como encontramos e criamos sentido no mundo. Essa condição parece reafirmar a proposta sartriana de que há um vazio que deve ser domado, uma negatividade construtiva que sublinha o máximo exercício da liberdade de si. Se o sentido está por ser encontrado e criado, ele não está sendo imposto de alguma maneira. Logo não está operando como má-fé:

Ao admitir que papéis sociais podem, em muitas vezes, ser rasos para certos indivíduos, contudo mostrando que a pessoa não está presa a eles e a mudança para um estilo de vida mais autêntico é possível, filmes constroem uma representação da liberdade de espírito que existe no mundo hoje. E, por se tratar de um filme, podemos ter acesso a detalhes dessa representação que nos afetam de maneira mais ou menos direta. (PAMERLEAU, 2009, p. 47).

Sobre isso, William Pamerleau ainda comenta que, quando nos identificamos com conceitos como angústia ou autenticidade por referência à nossa própria experiência — ou, quem sabe, experienciando esses conceitos pela primeira vez —, o filme nos afeta em um nível pessoal. Quando consideramos o melhor vocabulário e descrições para articular uma experiência, estamos nos aproximando dela por uma via teórica. E essas questões são largamente exploradas tanto nas tradições ocidentais quanto nas orientais da realização fílmica. Para o autor, a própria forma fílmica de contar histórias torna evidente a maneira como as pessoas experienciam circunstâncias existenciais, da autenticidade à má-fé. Ao se assumir que a preocupação existencialista principal está na maneira como a própria existência é experienciada, as próprias narrativas dessa experiência viva do existir constroem contextos específicos e situações plurais em que podem ser detectados, com diversos graus, a ação, o encadeamento e as consequências das condutas observadas pelo modelo existencialista de pensamento. Não podemos dissociar as narrativas da maneira como o próprio devir existencialista se organiza, já que o próprio Sartre, quando discute, por exemplo, a má-fé, faz uso de diversas vinhetas narracionais, como as do garçom e a da mulher indecisa. Dessa maneira, se as narrativas

---

<sup>15</sup> Buscando um sentido próximo do *soi-même* da língua francesa, que alerta não apenas para a demarcação de um indivíduo, mas também para a exclusão de todos os outros.

auxiliam na compreensão do modelo de pensamento existencialista, então a descrição da conduta através de sua organização narrativa de personagens e conflitos se coloca como uma das idiossincrasias da práxis filosófica do existencialismo.

Por fim, seguindo a argumentação de Pamerleau, a experiência fílmica, dentro ou fora da sala de cinema, ajuda a trazer, para a esfera do sensível, os limites da liberdade enquanto motor de nossa conduta. Observando, por exemplo, os filmes de Michelangelo Antonioni, é possível percebermos, na tessitura da imagem fílmica, a maneira como o recorte do olhar da câmera impõe e constrói uma determinada visão sobre liberdade e como as personagens reagem a essa liberdade enquanto objetos de um discurso sobre liberdade que também contempla a arquitetura mostrada, as atuações e a própria montagem. A decupagem e a construção de um determinado espaço narrativo ajudam a elaborar a sugestão de uma ambientação mais ou menos humanizada. Ainda, nas linhas sartrianas, há uma particularidade fílmica — diferente do monólogo interno da literatura — em descrever e promover uma perspectiva sobre a dimensão de tomada de decisão que, dentro da perspectiva existencialista, sublinha a responsabilidade sobre si.

Essas considerações podem ser facilmente aproximadas dos fragmentos discursivos de história do cinema brasileiro que apontam para uma certa matriz existencialista do cinema. A dúvida inerente aos fragmentos, de qual seria o motivo por essa matriz não ter sido assumida ou mais largamente sistematizada, talvez permaneça sem resposta — mesmo com todas as conjecturas que possam ser elaboradas. Contudo podemos reconstruir, a partir desses fragmentos, componentes que constroem uma ambiência particularmente como parte do espírito do tempo em que os filmes foram feitos. Para isso, contudo, é preciso deixar muito claro a que fundo teórico esses fragmentos podem estar se remetendo. A hipótese que esta tese lança é a de que algumas das noções trabalhadas por Sartre, como o vazio e a má-fé, produzem um duplo eco: na estética dos filmes e no discurso sobre eles.

### 1.3 ESTADO DA ARTE E JUSTIFICATIVA

A construção desse estado da arte busca dar conta de duas questões ligadas ao ponto de inserção de fala da tese e ao seu contexto no campo de pesquisa: a produção científica e seus diálogos possíveis; uma apresentação bibliométrica quantitativa da

produção acadêmica (teses e dissertações). Os dados coletados a partir dessas teses e dissertações ajudam a compreender o tensionamento inicial do projeto de tese, que parte da averiguação de um conjunto de vozes dominantes na história do cinema brasileiro para, então, revisá-lo criticamente à luz de outras perspectivas dentro de seus próprios textos, expondo, assim, questões periféricas como um novo centro.

Ao buscar pelos descritores “Cinema Novo”, “existencialismo” e “‘existencialismo’ + ‘cinema brasileiro’”, não foi encontrada nenhuma tese ou dissertação cujas reflexões fossem idênticas ou semelhantes a que proponho aqui. Não foram encontrados trabalhos propondo revisões críticas fora do eixo fílmico formado por Glauber Rocha, Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos, nem a criação de um conceito (metodologia ou avanço teórico) que estabelecesse proposições e questionamentos acerca do período do Cinema Novo brasileiro como herdeiro de uma matriz de pensamento existencialista — isso dentro do recorte do lugar de fala de Programas de Pós-Graduação (PPGs) em comunicação ou audiovisual.

Entre os esforços acadêmicos encontrados, já considerando as bases de outros departamentos, devo sublinhar a existência de um trabalho: *Nada no Bolso ou nas Mãos: influências do existencialismo sartreano na contracultura brasileira (1960–1970)*, de Walmir Monteiro, defendido como dissertação no PPG em história da Universidade Severino Sombra (USS), em 2007. Em seu trabalho, Monteiro aproxima e analisa, na cultura brasileira, algumas questões propostas por Sartre. Contudo, ao tratar do cinema, ele opta por uma abordagem não sistematizada, mas de leitura analítica fenomenológica<sup>16</sup> — caminho esse que se organiza de maneira diametralmente oposta ao que se busca realizar nesta tese, embora seja um interessante ponto de debate e diálogo.

Contemplando um leque maior de buscas, o levantamento que compõe esse estado da arte se deu nas seguintes bases de dados: banco de teses e dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e repositórios institucionais das seguintes universidades: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Universidade Federal

---

<sup>16</sup> Diálogo esse que é retomado em outro momento da tese, pois se trata de uma discussão muito pertinente à questão levantada por Monteiro a respeito da relação entre o objeto e seu pertencimento estético em uma questão avaliativa.

da Bahia (UFBA), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Universidade Estadual Paulista (Unesp), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e Universidade de São Paulo (USP). O banco de artigos da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós) também não apontou trabalhos sobre esse tema. Já nos anais da SOCINE foram encontrados oito artigos cujas reflexões apresentam pontos de encontro com as ideias sustentadas nesta tese: “O novo cinema sob o espectro do Cinema Novo”, de Lúcia Nagib (SOCINE II); “As mulheres nos filmes de Khouri”, de Renato Luiz Pucci Junior (SOCINE II); “Vendo e revendo o neorrealismo: uma reflexão sobre as ideias de Jean-Claude Bernardet”, de Mariarosaria Fabris (SOCINE IV); “O lugar da história na memória do Cinema Novo”, de Maria do Socorro Carvalho (SOCINE IV); “O cinema da afetividade de Paulo César Saraceni”, de Luiz Cláudio da Costa (SOCINE IV); “Os cafajestes e seus tiros no Sol — cinema brasileiro e *Nouvelle Vague*”, de Maria do Socorro Silva Carvalho (SOCINE VII); “*Noite Vazia* em uma certa São Paulo”, de Marta Nehring (SOCINE X); “O melodrama sob a ótica do *Nuevo Cine Latinoamericano*: rejeição e negociação”, de Fabián Núñez (SOCINE XIII). Esses trabalhos fornecem uma pequena luz que incide sob uma temática cujos esforços, aqui destacados, se encontram dispersos, sem interações formais e com diversos pontos de pesquisa abertos ainda a serem explorados.

A primeira impressão surgida a partir desse trecho de revisão bibliográfica, focada nos anais da SOCINE, provoca uma sensação de que são poucos os estudos que contemplam a discussão sobre o período do cinema brasileiro nos anos 1960. Essa impressão talvez seja favorecida pela abordagem pulverizada da maneira como as autoras e os autores provocam suas questões. O diálogo entre os oito artigos e o estudo que proponho são fruto muito mais de uma leitura e aproximação impositiva do que uma continuidade de estudo sobre um determinado tema, mas com olhares distintos. Distantes dessa primeira impressão e, de certa forma, problematizando-a, podemos usar essa quantificação, entendida como baixa, para mesurar e qualificar a relevância do tema dentro do universo de pesquisas apresentadas na SOCINE, muito embora seja uma arguição refutável fora desse recorte de publicação — assumindo-se, aqui, a SOCINE como um fórum privilegiado de discussão sobre os devires da pesquisa em audiovisual.

Se, de um lado, temos uma recorrência de certas questões dentro do fórum privilegiado de discussão que é a SOCINE — e isso deve ser tomado como evidência de uma importância das discussões desse período para o campo —, por outro lado, talvez mais pertinente, temos um conjunto rico de perspectivas carentes de uma condução coletiva de seus esforços ou, como se tenta nesta tese, o acolhimento das discussões sobre o cinema nacional da década de 1960 na direção de novas leituras propostas que não deixam escapar do horizonte esses esforços pontuais, mas desconectados.

Devo pontuar que são poucos os instrumentos teórico-metodológicos existentes para embasar essa impressão de que "são poucos estudos". Podemos ancorar essa ideia através de uma lógica de que, de fato, seriam necessários muito mais artigos para que seja possível dar conta do conjunto de questões particulares e de foco muito estreito, imbricadas no cinema brasileiro dessa década. Entretanto interessa sublinhar o não apagamento do tema diante de suas necessidades de reavaliação e recontextualização em contraste com as mudanças de pensamento teórico, historiográfico e imagético.

Ampliando a investigação por trabalhos sobre o tema e, assim, incorporando na busca, nas mesmas bases de dados, mesmo que abrindo o filtro para textos oriundos de outros lugares de fala (história, artes, letras, sociologia) e cercando sua temporalidade até os que foram defendidos em 2015, foram encontrados trabalhos, porém de ordem muito distante da proposta aqui tentada, embora seja possível identificá-los também como se vinculando a discussões desse período do cinema brasileiro. Nessas bases de dados citadas, ao isolar o descritor "Cinema Novo" e buscar por ele através dos campos título, assunto e resumo, concomitantemente, foi possível encontrar 33 teses e dissertações sobre essa temática<sup>17</sup>, um número que causou uma certa surpresa, pois a expectativa<sup>18</sup> era de que houvesse muito mais trabalhos indexados. Devo ressaltar, de maneira muito enfática, que esses 33 trabalhos não dimensionam a totalidade de teses e dissertações sobre o assunto, pois muitos, por descuido ou temporalidade, acabam não constando nas bases de dados digitais que existem hoje e que servem como uma das ferramentas possíveis para se compreender esse tipo de panorama de pesquisa e validá-

---

<sup>17</sup> O critério de trabalhar com teses e dissertações para essa coleta de dados foi por acreditar que se tratam de documentos: a) academicamente legitimados; b) revisados e atestados por pares; c) relacionados a extensas pesquisas; d) com maior espaço para debate historiográfico do que o fôlego de extensão de um artigo; e) possíveis de reflexão daquilo que também é ensinado dentro das universidades de maneira mais direta que outros tipos de documentos acadêmicos, assim contextualizando de maneira mais própria a posição de hegemonia das fontes utilizadas.

<sup>18</sup> Minha, de minha orientadora e de demais colegas de grupo de orientandos.

lo cientificamente. Reservando-se isso, as ilustrações abaixo auxiliam na compreensão do lugar de fala dos trabalhos e suas concentrações de área.

Quadro 1 — Quantidade de trabalhos por universidade (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Universidade</b>	<b>Trabalhos</b>
Anhembi	1
FGV	1
PUC-Rio	1
UERJ	2
UFBA	2
UFC	1
UFRGS	3
UFMG	4
UFSCar	1
UFU	2
UnB	2
Unesp	1
Unicamp	3
USP	9
<b>TOTAL</b>	<b>33</b>

Nesse primeiro quadro, é possível percebermos alguns dados regionais interessantes sobre as marcas de produção acadêmica do tema do cinema brasileiro da década de 1960: não há produção vinda do Norte do País. A produção se concentra no Sudeste. Regiões como a Bahia e Pernambuco, proeminentes no discurso imagético do cinema brasileiro, quase não aparecem como nichos de reflexão sobre esse assunto. Por fim, se confirmou uma certa tradição paulista, que historicamente produziu mais sobre o tema e assim, aparentemente, se manteve. Ainda, esse ponto parece falar, de certa forma, também sobre a história da pesquisa historiográfica do cinema nacional enquanto parte da história dos PPGs no País. Os PPGs do eixo sul-sudeste são mais antigos, abrigaram muitos dos pesquisadores historiadores que constituíram tanto o campo quanto o discurso histórico que tomam por objeto, e isso, talvez, seja indício do que se reflete nos resultados encontrados de um modo geral.

Quadro 2 — Quantidade de trabalhos por PPG encontrado (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>PPG</b>	<b>Trabalhos</b>
PPG-Hist	10
PPG-Let	7
PPG-Com	4
PPG-ECA	4
PPG-Multimeios. Art.	2
PPG-Soc	2
PPG-Art	1
PPG-CiênciaPolítica	1
PPG-Img. Som	1
PPG-Integração da América Latina	1
<b>TOTAL</b>	<b>33</b>

O segundo quadro torna visível um dado bastante significativo sobre a própria produção de discursos históricos sobre o cinema brasileiro da década de 1960: eles são majoritariamente marcados pela formação de pesquisadores da área da história. Se a comunicação reivindica para si um dos lugares de fala do audiovisual, é muito curioso que os PPGs em comunicação — aqui somados os da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, os do curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e os de Multimeios da Unicamp — empatarem no número de produção. A área das letras como lugar de fala de uma reflexão histórica também chama atenção por um volume alto<sup>19</sup> de trabalhos, totalizando sete. Abaixo, o quadro 3 apresenta uma versão expandida dos quadros anteriores com a finalidade de ilustrar o vínculo de cada trabalho com seu PPG.

<sup>19</sup> Em referência ao total encontrado, e não em relação ao universo geral de trabalhos tocantes da área do audiovisual.

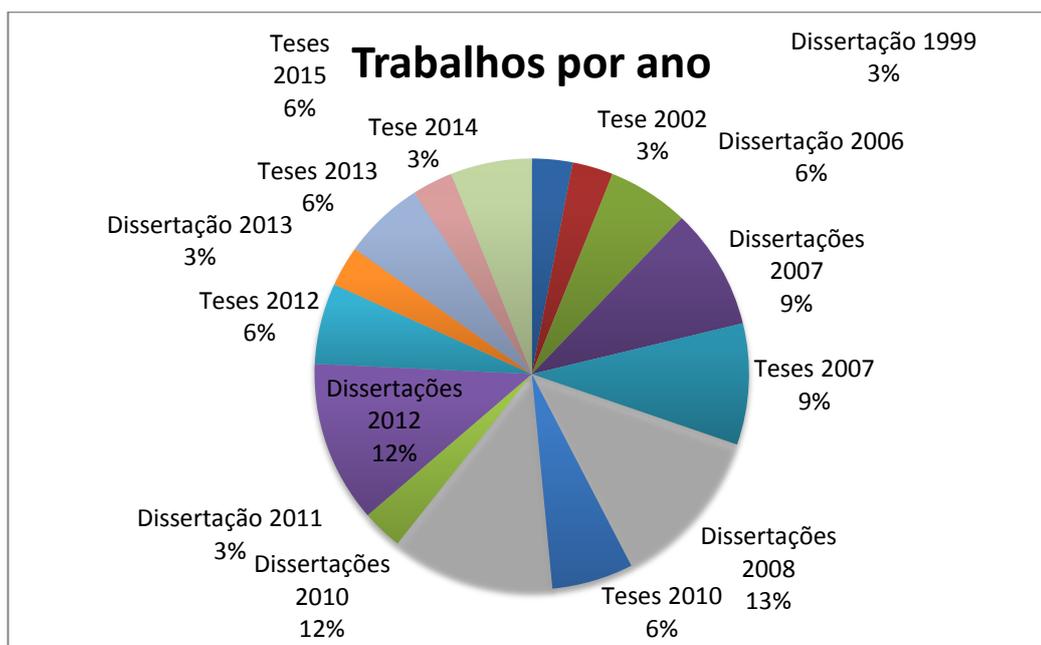
Quadro 3 — Trabalhos por universidade e por PPG detalhado (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Universidade</b>	<b>PPG</b>	<b>Dissertações</b>	<b>Teses</b>	<b>Total</b>
Anhembi	PPG-COM	1	-	1
FGV	PPG-HIST	-	1	1
PUC-Rio	PPG-COM	1	-	1
UERJ	PPG-HIST	1	1	2
UFBA	PPG-LET	-	1	1
UFBA	PPG-COM	-	1	1
UFC	PPG-Sociologia	-	1	1
UFRGS	PPG-Ciência Política	-	1	1
UFRGS	PPG-COM	1	-	1
UFRGS	PPG-LET	-	1	1
UFMG	PPG-Artes	1	-	1
UFMG	PPG-HIST	1	-	1
UFMG	PPG-LET	2	-	2
UFSCar	PPG-Imagem e Som	1	-	1
UFU	PPG-HIST	1	1	2
UnB	PPG-HIST	1	-	1
UnB	PPG-LET	1	-	1
Unesp	PPG-HIST	1	-	1
Unicamp	PPG Multimeios/Artes	1	1	2
Unicamp	PPG-Sociologia	-	1	1
USP	PPG-ECA	3	1	4
USP	PPG-HIST	1	1	2
USP	PPG-LET	2	-	2
USP	PPG-Integração da Am. Latina	1	-	1
<b>TOTAL</b>		<b>21</b>	<b>12</b>	<b>33</b>

Além dos vínculos com cada área do conhecimento e formação, esses dados apresentam a diferença entre teses e dissertações. Através deles, podemos lançar a hipótese de que se formam muito mais mestres do que doutores. Contudo a diferença numérica entre um tipo de trabalho e outro pareceu maior do que se havia esperado também, visto que se trata de um tema ainda com espaços para aprofundamentos. Outro entendimento decorrente desse quadro foi a noção de que, de fato, Cinema Novo e história do cinema brasileiro — talvez o cinema como um todo — são vistos como áreas multidisciplinares por excelência, algo que também pode ser percebido na divisão de

saberes e áreas por órgãos como o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a CAPES. Por último, não foi possível detectar um nicho principal de fala e nem uma predileção de uma determinada área por um grupo de autores.

Figura 1 — Trabalhos divididos por ano (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).



A leitura dessa ilustração de dados por ano demonstra, antes de qualquer outra inferência, a dificuldade em se rastrear os trabalhos anteriores ao ano de 1999. Embora eles existam de fato<sup>20</sup>, chama a atenção a maneira como a divulgação científica recente (de 2006 para frente) não só incorpora mais trabalhos sobre o tema, mas parece indexá-los de maneira que torna o acesso a eles mais fácil, criando uma sensação de visibilidade muito mais clara. Seguindo a apreciação dos dados coletados, a análise bibliométrica<sup>21</sup> do que foi levantado, com fundamento de parâmetros quantitativos (TARGINO, 2000; VANTI, 2002), evidenciou que, nas 33 teses e dissertações, foi possível encontrar 507 ocorrências de referências a obras entendidas como pontos de apoio à historiografia do

<sup>20</sup> Em rodas de debate, pesquisas informais, congressos — como o da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (ALCAR), em 2014, e o Seminário Histórias de Roteiristas da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 2014 e 2015 —, foram mencionados trabalhos sobre o tema, os quais não figuram nessa coleta de 33 teses e dissertações, alguns por não terem sido repassados aos repositórios digitais de suas instituições e outros por não possuírem cópia digital.

<sup>21</sup> Bibliometria aqui compreendida como avaliação de dados de publicação e citação (citometria), tanto quantitativa como qualitativamente. Trata-se de um método organizado pelas ciências da informação, mas sem limitação de campo de uso, visto que sua vocação é a de compreender o próprio discurso científico através de medições de temáticas publicadas e questões relacionadas a citações, seus usos e suas particularidades (TARGINO, 2000; TRENCHARD, 1992).

cinema brasileiro. Por “ocorrência”, entende-se a inclusão de uma obra sobre o tema nas referências bibliográficas dos trabalhos encontrados. O número total encontrado inclui as repetições em diferentes trabalhos de uma mesma obra (por exemplo, *Revolução do Cinema Novo*, de Glauber Rocha), essa estratégia quantitativa se mostrou a mais precisa e útil para contabilizar a quantidade de incidência das obras e autores dentro do grande grupo de pesquisas sobre o cinema brasileiro do período dos anos 1960. Esse panorama é apresentado, quantificado e ilustrado através dos instrumentos técnico-demonstrativos abaixo.

Quadro 4 — Ocorrência e representatividade dos dez autores mais encontrados (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Autor</b>	<b>Ocorrência</b>	<b>Representatividade<sup>22</sup> (%)</b>
Glauber Rocha	86	16,9%
Ismail Xavier	72	14%
Jean-Claude Bernardet	72	14%
Paulo Emílio Sales Gomes	31	6%
Fernão Ramos	29	5,7%
Alex Viany	28	5,5%
Raquel Gerber	18	3,5%
Cacá Diegues	11	2,1%
João Carlos Teixeira Gomes	10	1,9%
Paulo C. Saraceni	10	1,9%

Os três primeiros autores se sobressaem largamente sobre os outros em uma perspectiva de densidade de ocorrência e se organizam nas vozes de um cineasta e crítico e dois historiadores do cinema brasileiro. Os três autores, Glauber Rocha, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet juntos acabam representando aproximados 45% de todas as referências historiográficas sobre o cinema brasileiro do período da década de 1960 encontradas nas 33 teses e dissertações. Dentro do meio acadêmico de pesquisadores em audiovisual — em particular, do audiovisual brasileiro —, os nomes desses três autores são largamente conhecidos. Figuram tanto em teses e dissertações quanto em planos de ensino, congressos, mesas, palestras e debates. Contudo a verificação da dimensão do impacto deles nas referências chega a surpreender por se tratar de uma predominância muito grande em relação a outros nomes e outros possíveis olhares sobre o assunto. E esse é um ponto crucial para que se possa realizar

<sup>22</sup> Relativo ao total de 507 ocorrências de referência encontradas.

uma revisão historiográfica crítica, pois ela demanda que partamos de um ponto em posição de destaque (ou hegemônica) para avaliar suas possibilidades periféricas que, por motivo ou outro, acabaram sofrendo um apagamento histórico, seja por ordem ideológica, acaso, predileção teórica ou mesmo posição do valor-verdade sobre o registro histórico.

Os cinco autores com maior ocorrência representam aproximadamente 57% das referências. Nesse acaso, acrescidos do recorte anterior estão importantes nomes, como os de Paulo Emílio Sales Gomes, cineasta e crítico, e de Fernão Ramos, historiador do cinema brasileiro, responsável por grande parte da sistematização da historiografia através da obra que organizou: *História do Cinema Brasileiro* (1987). No total, os dez autores de maior ocorrência correspondem a aproximadamente 72% das referências totais, um valor muito alto em relação às demais vozes e perspectivas (28%). Três questões chamam bastante a atenção no quadro 4: a) o modo como a reflexão se pauta massivamente pela figura de Glauber Rocha, ele como temática de discussão e como autor base, ocupando praticamente a totalidade da voz do período para si; b) como, dos dez autores de maior ocorrência, quatro deles são cineastas — trata-se de uma característica da nossa própria historiografia, uma dependência da reflexão provocada pelos próprios cineastas e, quando sistematizada por historiadores, acaba caindo em um número muito pequeno de modelos determinados; c) e talvez a socialmente mais importante e gritante: **apenas uma mulher**<sup>23</sup> aparece nesses dados como fonte de alto impacto. Certamente um dado lamentável diante do enorme e ativo protagonismo das mulheres dentro do cinema brasileiro, em especial na pesquisa<sup>24</sup>. Os dados abaixo demonstram a representatividade numérica das obras mais referenciadas dos cinco autores de maior ocorrência:

---

<sup>23</sup> Opção de grifo minha, ciente de estar fora da instrução normativa vigente que regula o texto científico/acadêmico no Brasil.

<sup>24</sup> Em 2016/1, como estágio docente, parte de minha formação, tive a oportunidade de ministrar a disciplina de História do Cinema Brasileiro na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS (FABICO) juntamente com a colega de doutorado Vanessa Kalindra Labre de Oliveira e nossa orientadora, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini. Foram trabalhadas diversas questões ligadas à maneira como a historiografia do nosso cinema foi sistematizada, e, durante a realização dos seminários pelos alunos, um grupo de alunas apresentou uma pesquisa contemplando o tensionamento da invisibilidade da figura da mulher na história, direção e produção brasileiras. Esse encontro com as alunas me motivou a refletir sobre esse impacto da mulher na historiografia e, a partir disso, resultou em um artigo sobre o assunto, além de sua apresentação no XII Salão de Ensino da UFRGS em 2016/2. Esta nota visou contextualizar essa ausência da voz da mulher na coleta de dados sobre a historiografia e também apresentar e celebrar a crescente perspectiva crítica e protagonismo que as jovens e os jovens alunos de graduação vem cultivando em prol de uma equidade de gênero na sociedade e da qual nós do meio acadêmico devemos nos responsabilizar também.

Quadro 5 — Obras de maior ocorrência de Glauber Rocha (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Obra</b>	<b>Ocorrência</b>	<b>%</b>
<i>Revolução do Cinema Novo</i>	27	
<i>Revisão Crítica do Cinema Brasileiro</i>	22	
<i>Cartas ao Mundo</i>	16	
<i>O Século do Cinema</i>	11	
<i>Uma Estética da Fome</i>	5	

Quadro 6 — Obras de maior ocorrência de Ismail Xavier (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Obra</b>	<b>Ocorrência</b>	<b>%</b>
<i>Alegorias do Subdesenvolvimento</i>	24	
<i>O Cinema Brasileiro Moderno</i>	23	
<i>Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome</i>	23	

Quadro 7 — Obras de maior ocorrência de Jean-Claude Bernardet (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Obra</b>	<b>Ocorrência</b>	<b>%</b>
<i>Brasil em Tempo de Cinema</i>	16	
<i>Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro</i>	14	
<i>Cineastas e Imagens do Povo</i>	12	
<i>Cinema Brasileiro: Propostas para uma História</i>	12	

Quadro 8 — Obras de maior ocorrência de Fernão Ramos (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Obra</b>	<b>Ocorrência</b>	<b>%</b>
<i>História do Cinema brasileiro</i>	21	
<i>Cinema Marginal</i>	6	

Quadro 9 — Obras de maior ocorrência de Paulo Emílio Sales Gomes (fonte: criação do autor com dados coletados na pesquisa).

<b>Obra</b>	<b>Ocorrência</b>	<b>%</b>
<i>Cinema: trajetória no subdesenvolvimento</i>	26	

Diante desse conjunto de informações, é salutar apresentar uma reflexão sobre duas questões que delas surgem: primeiro, acerca da divulgação da informação

enquanto parte do processo científico envolvido na construção de conhecimento dentro da universidade, particularmente nas suas formas de teses e dissertações; em segundo, uma compreensão do impacto desses dados como criadores do próprio contexto de pesquisa em história do cinema brasileiro.

Ao abordar a questão da divulgação científica<sup>25</sup>, Targino (2000) comenta que há um embate recorrente entre demandas sociais e os diferentes impactos e necessidades da ciência. Esse conflito gera novas respostas para problemas e crises sociais recorrentes dos quais o próprio avanço da ciência é fruto. Em um esforço complementar ao de Targino, Vanti (2002), propõe que uma das contribuições valiosas para a revisão do conhecimento está na avaliação quantitativa e qualitativa que os saberes da infometria podem propor. A pesquisadora lista inúmeras funcionalidades para a bibliometria ou análise infométrica e, dentro desse espírito de revisão crítica do que já foi pensado, sobressaem usos como “identificar as tendências e o crescimento do conhecimento em uma área”, “prever as tendências de publicação”, “estudar a dispersão e a obsolescência da literatura científica”, e “analisar os processos de citação e cocitação”. Stumpf e Branco (2010), corroboram essas ideias ao comentar que a análise da divulgação do conhecimento em publicações científicas pode ser uma ferramenta válida para traçar as trajetórias do saber e a dinâmica de comunicabilidade das inferências e achados. Sendo assim, um panorama bibliométrico da pesquisa e historiografia do cinema brasileiro, em particular do Cinema Novo, pode nos ajudar a compreender as idiosincrasias da própria historiografia em uma perspectiva horizontal, capaz de descrever, com maior riqueza de detalhes, suas fontes e seus discursos tradicionais (ou tradicionalizados) — e talvez até desconstruir uma dada tradição. Essa afirmativa parece ir de encontro ao que Araújo (2011, p. 50) propõe como objetivo final de toda e qualquer investigação científica: “poder evidenciar fatos que estão correlacionados em uma visão mais geral do que apenas explicando um fato isolado; podendo provar suposições levantadas”. Há uma hipótese aqui também de que a recorrência de citações e fontes, como estabelece Macias-Chapula (1998), gera crédito e reconhecimento na ciência, mesmo na discordância com as proposições, algo que está emaranhado na dinâmica de valores simbólicos da estruturação do campo.

---

<sup>25</sup> Essa arguição sobre divulgação científica e bibliometria encontra-se parcialmente publicada em *Mediação* 2015/2.

Há uma possibilidade importante de ligação com os estudos em audiovisual aqui. Se aceitarmos o campo do audiovisual como ainda em estruturação, apesar de seus mais de 100 anos de pesquisa e história (por um lado, muito; por outro, muito pouco), podemos pensar no valor simbólico da utilização de certas referências como delimitadoras dos próprios saberes postulados no campo. É que evidente que se trata de uma leitura pela lente de Pierre Bourdieu, articulando assim o peso simbólico, cristalizado no tempo, da ocorrência repetida e celebrada de certas citações capazes de constituir uma tradição e centralidade de conhecimento sobre um assunto.

Estas considerações trazidas neste subcapítulo de estado da arte, tanto pelos seus dados quanto pelo que foi possível construir teoricamente, visou a apresentar um olhar aprofundado sobre o campo de pesquisa em história do cinema brasileiro acerca do período dos anos 1960 e do Cinema Novo, visão essa delimitada por um aspecto historiográfico e por uma tipologia de documento. Mesmo com um recorte bastante estreito, temático e documental, podemos perceber alguns reflexos e características do campo: a) a primeira e mais impactante, a baixa visibilidade das vozes das mulheres na escrita de nossa historiografia; b) a hegemonia das vozes de Glauber Rocha, Ismail Xavier, Fernão Ramos e Jean-Claude Bernardet; c) a redundância ou falta de amplitude na nossa investigação de fontes; d) uma possível busca por legitimação através das vozes hegemônicas que ocupam a posição central e, assim, também criam uma periferia historiográfica (mesmo dentro de seus próprios escritos). As justificativas que organizam a tese se alinham em três pontos interligados: o lugar de fala da tese; a motivação para se falar de existencialismo hoje e a partir do cinema brasileiro; os procedimentos de elaboração de uma ideia conceitual, original, seus caminhos e a lacuna que ele tenta suprir.

Durante um seminário de pesquisa realizado na UFRGS, em que apresentei minha pesquisa no segundo semestre de 2016, me foi perguntado por que este trabalho não era realizado nos PPGs de filosofia ou de história, mas no de comunicação. A pertinência da pergunta aponta para várias questões que estão no centro e talvez também na conclusão da arguição a ser elaborada como um todo pela tese. É evidente que este trabalho poderia ser realizado em outros departamentos, mas isso resultaria em um trabalho diferente, com questões semelhantes, mas com discussões voltadas para outras finalidades e construídas através de outros embasamentos. Esta não é uma tese sobre história, embora a história seja o objeto de estudo *par excellence* enquanto um

desdobramento indissociável dos próprios filmes. Esta não é uma tese sobre filosofia, mesmo sendo inerente ao trabalho a construção de um modelo de pensamento pautado pelo apuro da sensibilidade diante de um certo engessamento da razão histórica. Esta é, na verdade, uma tese sobre cinema e que, em última instância, se faz valer de metodologias da reflexão histórica e do refinamento da arguição filosófica para melhor compreender e comunicar um saber, um contexto e um modelo de pensamento que: a) acredito ser filosófico-visual na sua capacidade de comunicar algo específico de um momento coletivo vivido culturalmente no Brasil; b) foi construído em um período da história do cinema brasileiro em que havia espaço para inquietações individuais e um certo anseio social de se refletir sobre humanismos vivenciados em diferentes camadas sociais — e que também compõe o todo da nossa expressão artística, muito embora alguma parte de sua alocação na periferia historiográfica possa ser amparada por uma negação da cultura burguesa industrial, de certa forma o oposto da cultura popular elevada a emblema (ou melhor, sinédoque) da cultura nacional — em uma leitura possível do presente estado historiográfico do tema no campo.

A história está preocupada com a documentação e escrita sobre o passado, se assim podemos assumir em uma rápida generalização. A filosofia dá conta de deliberações sobre a vida, o ser, a conduta e as estruturações de verdades gerais e específicas, ainda respeitando a generalidade da afirmação. Já a comunicação ainda se defende na corte acadêmica das áreas estruturadas há mais tempo, mas cabe a ela — e busco refletir isso no trabalho — debater sobre a maneira como enunciamos, contextualizamos e transmitimos um determinado conjunto de informações.

Ora, se o questionamento deste trabalho toca a maneira como a própria historiografia falha em comunicar a influência e reverberação de um matiz filosófico no modelo de pensamento que é responsável por um determinado tipo de cinema, cabe, logo, aos estudos da comunicação averiguar as idiossincrasias que sedimentaram esse processo, evidentemente transdisciplinar<sup>26</sup>, mas que em uma de suas principais instâncias carrega o dever de comunicar algo a alguém. A averiguação dessa maneira particular da comunicação audiovisual comunicar algo, além de tudo que se sucede dela, está na problematização que vincula este trabalho à área das ciências da comunicação. Se o cinema, o filme e o audiovisual a inúmeras áreas pertencem, tanto como objetos de estudo quanto possíveis modelo epistemológicos de construção do conhecimento, busco

---

<sup>26</sup> No conceito que Jean Piaget traz da palavra.

aqui um comprometimento com a elaboração de um estudo que visa ao entendimento daquilo que se enuncia e comunica. Após a revisão crítica proposta, ofereço uma maneira diferente que incorpore ao já legitimado e consolidado, algo de novo. E se não totalmente novo, ofereço, ao menos com um outro grau de refinamento de comunicar e transmitir a história do cinema brasileiro, algo que acredito não estar totalmente compreendido nas potencialidades tanto da história quanto da filosofia, embora se possa defender, com alguma veemência, as áreas da comunicação e da história como dissidências específicas da própria filosofia.

Parte da literatura revisada aponta que uma das críticas ao modelo de pensamento existencialista se organiza ao classificá-lo como uma onda, como uma febre, ou mesmo como uma moda. Parte dessa constatação é verdadeira, existiu, especialmente no período pós-guerra, um “fenótipo” existencialista, hoje percebido como blasé, popularesco e raso. Contudo essa crítica não dá conta do existencialismo na sua totalidade. Enquanto um modelo de pensamento, se não o colocamos como uma doutrina, trata-se, no mínimo, de uma poderosa ferramenta para gerar compreensões filosóficas e estéticas sobre o indivíduo e as conexões e ramificações potenciais de sua sensibilidade. O pensamento sartriano até a obra *L'Existentialisme Est um Humanisme*<sup>27</sup> (1946), por um certo lado herdeiro de Heidegger, Nietzsche e Kierkegaard, se propõe a debater e deliberar sobre a liberdade do indivíduo em relação a qualquer programa metafísico ou de qualquer outra ordem que possa vir a limitar sua liberdade. Dessa maneira, é possível ver essa temática como inerente ao fenômeno dos cinemas pós-guerra, preocupados em investigar o que havia sobrado dos indivíduos fragmentados pela guerra.

Ao considerarmos um modelo existencialista de pensamento, talvez seja interessante concebê-lo como algo para além das intersubjetividades e engajamentos pessoais. Ele parece atravessar a própria percepção dos encontros com o mundo. Tanto o é — ou parece ser — que os entendimentos e julgamentos éticos e estéticos que dele emanam parecem se enquadrar a partir de um conjunto de preceitos que favorecem um determinado tipo de interpretação da realidade. Esses preceitos lidam com a perspectiva de que não há sentido ou racionalidade prévia ao próprio exercício da vida. Nesse ponto, Sartre é claro e enfático: “a existência precede a essência”. Jean-Jacques Rousseau, dentro do contexto parcialmente iluminista e parcialmente romântico alerta

---

<sup>27</sup> Título traduzido no Brasil como *O Existencialismo É um Humanismo*.

para algo muito semelhante: “o indivíduo nasce livre”. Søren Kierkegaard (2018), ao encarar a realidade, comenta: “uns colocam o dedo na terra e pelo cheiro sabe onde estão, eu coloco o dedo na existência e ela me cheira a nada”.

Trata-se de um movimento europeu, mas com severas consequências nos cinemas latino-americanos e, de maneira particular, como a tese explora, no cinema brasileiro. É possível postularmos ainda em hipótese, mas com o respaldo de pesquisas como as de David Bordwell (1985), que houve uma grande influência no pensamento cultural, em todo o Ocidente, por uma certa maneira de abordar a individualidade das pessoas através de um questionamento de seu lugar no mundo, seja pelas artes plásticas, dramáticas, musicais ou fílmicas. No Brasil, isso aparece no cinema do final da década de 1950 e avança concomitantemente com a “glauberização” do Cinema Novo brasileiro. Investigar isso hoje, descolando o eco existencialista do cinema brasileiro dos anos 1960 de suas possíveis inscrições históricas junto do Cinema Novo, é um esforço em compreender não apenas o passado em um aprofundamento de seu contexto, mas também revelar hoje, como parte do cinema que herda essa mesma história, a maneira como o indivíduo em crise, fragmentado, se torna um referencial potente para criar, ficionalmente se não de outra maneira, um retrato do que já fomos, do que ainda somos.

Ainda, o estudo busca sua justificativa por um conjunto de questões que se somam e apontam para o que parece ser uma lacuna teórica: a ausência de um debate sobre o existencialismo no cinema brasileiro, em especial na década de 1960 como sintoma geral cultural. As evidências percebidas para isso tocam: a própria historiografia do cinema mundial e também brasileiro; a produção fílmica nacional do período pós-guerra; a produção teórica sobre o tema nas universidades do Brasil. O cinema brasileiro, como objeto de estudo, é um tema capital para as pesquisas que se propõem a entender as manifestações culturais, os resgates históricos das obras que falam sobre o Brasil e estudos que equacionam e tentam compreender as possíveis relações dessa cinematografia com seus pares. A importância disso se dá pela expansão do campo, testagem de teorias e conceitos, a partir de pontos de vista recentes e possibilidades de ligações teóricas não propostas anteriormente. O resultado desse tipo de investigação ajuda a (re)compor os panoramas de pesquisa e as teias teóricas que possam interessar a pesquisas futuras ou mesmo ao ensino.

Os livros de história do cinema assumem a existência dessa dimensão existencialista nos filmes, contudo, ao verificarmos isso no Brasil, é possível identificarmos elementos que remetem a esse existencialismo nos filmes, mas que, por algum motivo, fogem à teoria e apenas aparecem nos discursos historiográficos em pequenos parágrafos. Historiadores do cinema brasileiro como Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Fernão Ramos abordam um espírito existencialista em filmes como os de Walter Hugo Khouri e Domingos de Oliveira, mas o fazem de maneira fragmentada e sem perceber a potencialidade para uma formulação estilística complementar ao momento histórico no qual os filmes se inserem. Dito isso, é de grande urgência sublinharmos que todo o esforço realizado aqui não é o de depreciar e demarcar possíveis falhas ou incompletudes das contribuições de quem muito fez pela manutenção de uma história do cinema brasileiro, mas, pelo contrário, celebrar sua excelência e existência, tomando-as como ponto de partida e averiguando novas linhas de chegada para este processo sempre em construção que é a historiografia.

## **2 HISTORIOGRAFIAS E FALAS HISTÓRICAS: contextos e novas interpretações**

Neste capítulo, discorro sobre a parte historiográfica da investigação. Primeiro, apresento os contextos e considerações a respeito do Brasil na década de 1960 e como essas questões preparam o campo investigativo para a averiguação das matrizes existenciais narrativas no cinema. Em um segundo momento, reflito sobre a reinterpretção das questões historiográficas a partir dos entendimentos de *Zeitgeist* — o espírito do tempo — e da ambiência e atmosfera como atravessamentos estéticos organizadores de um período. Por fim, sigo na direção da averiguação das falas históricas sobre os diretores, Luís Sérgio Person e Walter Hugo Khouri, bem como sobre seus filmes. Essas evidências materiais históricas foram organizadas de duas maneiras: fragmentos de discursos jornalísticos e fragmentos dos discursos teóricos. Ambas as esferas discursivas, assim percebi, apontam para uma ambiência existencialista nas obras.

### **2.1 CONSIDERAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS E CULTURAIS DOS ANOS 1960 NO BRASIL**

Tendo em perspectiva demonstrar o modelo de pensamento que reflete este trabalho, acredito que a primeira questão que se faz necessária explicitar nesta sessão é a noção de que um recorte de tempo é incapaz de falar sozinho de si. Ele sempre está inserido em uma dupla possibilidade de percepção: ou tal recorte está em um estado passado, dissecado a partir de seus desdobramentos e análises frias, ou está em uma projeção de futuro, de possibilidades e conjecturas “previsionistas”. Cada um dos caminhos de percepção gera um tipo bastante específico de discurso temporal, contudo, ao olharmos até da mais descompromissada maneira para o montante de escritos historiográficos, podemos perceber que muitos falam sobre um presente quase atemporal, dissociado de sua continuidade inevitável.

Frank Ankersmit (2009), ao abordar o papel da construção da narrativa histórica, conclui que os entraves deixados pela filosofia contemporânea da linguagem, enquanto aliada da investigação historiográfica, têm, na organização narrativista da investigação sobre um tempo passado, o melhor ponto para suprir não as lacunas evidenciais dos eventos históricos, mas a harmonização não totalizada pela própria cadência do modelo

de pensamento que aborda o passado. Abre-se espaço, assim, para um maior protagonismo do discurso histórico diante de suas próprias inconsistências, ao que comenta:

A abordagem retórica da narrativa historiográfica se aninha muito bem com a contemporânea descrença do modelo de pensamento transcendentalista e apriorístico; é a óbvia contraparte ao presente interesse em uma “epistemologia naturalizada” e o que é referido como “a lógica em uso”. Mais especificadamente, a abordagem retórica narrativista pode demonstrar como a própria epistemologia historiográfica surge da própria prática da escrita historiográfica. Esse recorte filosófico pode complexificar e aumentar os atuais insights sobre a natureza do saber histórico. (ANKERSMIT, 2009, p. 207).

Considerando essas questões trazidas, da crítica a uma atemporalidade artificial do recorte do passado e da retórica narrativista como forte ponto de apoio para produção de saber sobre o passado, é possível começarmos a pensar sobre um Brasil que, embora — dentro de algumas leituras do passado — carente de mitos fundadores da sua narrativa histórica de cinema nacional<sup>28</sup>, pode ser encarado como uma nação que teve, na década de 1960, de um modo geral, um enorme protagonismo popular na vivência de um tempo que hoje pode ser observado como um recorte histórico minado de particularidades talvez não (totalmente) perceptíveis sincronicamente, ou seja, no momento justo em que aconteciam.

Como propõe Autran (2007), trata-se de um período “clássico” da historiografia do cinema brasileiro, ancorado na publicação *Introdução ao Cinema Brasileiro*, escrito por Alex Vianny. O papel do Estado brasileiro é de grande importância nesse ponto, pois o esforço de Vianny vem amparado pelo Instituto Nacional do Livro (INL), um órgão vinculado diretamente ao Ministério da Educação. Outro ponto de destaque é o fato de que o texto de Vianny encerra um processo de “higienização” que a própria historiografia do cinema brasileiro vinha construindo:

Dentre vários aspectos importantes que envolvem a publicação do livro de Vianny, um dos principais foi ele ter colocado por terra de vez a aspiração de vários historiadores em compor uma história do cinema brasileiro, na qual filmes considerados vergonhosos fossem convenientemente esquecidos. Hoje, tal discussão pode parecer absurda, mas na época ela ocorria de maneira efetiva e se escorava na vergonha que determinados críticos sentiam diante de grande parte da produção, notadamente as chanchadas. (AUTRAN, 2007, p. 5).

---

<sup>28</sup> Mesmo com o enorme esforço de Glauber Rocha e de outros, defendendo a posteriori a figura de Humberto Mauro nessa posição de mito fundador.

Dando um passo para trás, e concordando com a perspectiva de Ramos (2009), podemos frisar que a década de 1950 inaugura uma autoralidade social da cultura jovem, da juventude como catalisadora não apenas de mudanças, mas como atuante, muito além do que se esperaria de pré-adultos à espera de uma chegada da maturidade. Trata-se de um período de aquecimento econômico quase global diante do pós-guerra, uma época na qual os bens culturais passaram a se direcionar massivamente para idades inferiores às compreendidas pela vivência adulta de uma classe majoritariamente trabalhadora e enquadrada em um perfil de consumo bastante duro e, quiçá, momentaneamente estanque. A popularidade do rádio, bem como a da música e da canção como formas de expressão genuínas e popularizadas, pode ser sublinhada como uma questão importante nos desdobramentos de protagonismo histórico-cultural. Um reflexo disso se vê na importação do rock norte-americano do final da década de 1950, assim também gerando uma autoralidade de sua versão nacional brasileira, bem como as implicações que a própria revolução da indústria cultural brasileira (acompanhada da revolução industrial e econômica pós-Vargas) teve na transição da Bossa Nova e do samba-canção para o que viria a ser compreendido futuramente como a Música Popular Brasileira (MPB), com suas tendências populares, conteúdos marcados por protestos e questões identitárias, sociais e políticas. Ainda assim, é importante elucidarmos, dentro desse debate, o fato de que, primeiro, ele não se dá por encerrado — não podemos afirmar uma identidade cultural estabilizada e sem reformulações — e, segundo, concomitante à importação de diversas matrizes culturais de outros países no período pós-guerra, também havia uma enorme crítica por parte da intelectualidade brasileira sobre as questões ligadas à alienação e à ausência de uma autoralidade verdadeira dentro desse contexto. Podemos ponderar que a noção de brasilidade enquanto manifestação que permeia as produções culturais se organiza, talvez muito fortemente, pela condição geopolítica do momento do fim da 2ª Guerra Mundial e do período da década de 1950, ao que Renato Ortiz (1985) comenta:

Na busca por uma identidade que se opõe ao estrangeiro, talvez esteja no fato de sermos um país do chamado Terceiro Mundo, o que significa dizer que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional. Por isso autores de tradições diferentes, e politicamente antagônicos, se encontram, ao se formular uma resposta para o que seria uma cultura nacional. (ORTIZ, 1985, p. 7).

Aqui, aparentemente, se confundem as estruturas e eventos históricos enquanto proponentes da substância que compõe a ontologia da trajetória nacional e da possível identidade que se transforma nesse processo. É claro que podemos apontar questões identitárias ao longo de séculos e décadas: o Brasil Colônia se distancia e se difere do Brasil Império, que, por sua vez, se distingue da Primeira República, e assim por diante. O sincretismo, tradições religiosas, as tradições europeias e, mais tarde, as consolidações da literatura nacional<sup>29</sup> foram regentes de um processo de identificação de brasilidade. Contudo o que parece se diferenciar ao longo do século XX, mais precisamente a partir de 1960, é um largo conjunto de frentes influenciadoras e atuantes na construção das questões de identidade nacional.

Um dos marcos que podemos tomar para melhor compreender a proposta investigativa de uma identidade cultural brasileira a partir do recorte da década de 1960 é a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB<sup>30</sup>, em 1955, no Rio de Janeiro, como um dos braços do Ministério da Educação e Cultura. Era um órgão com autonomia de administração e com uma liberdade particular de ação e pesquisa que refletia a construção de uma nova teoria de Brasil, novos olhares e destinos para a discussão. Ortiz (1985) comenta que os “isebianos” vinham de uma herança teórica da sociologia e filosofia alemãs, replicando a ideia de que a cultura se dá como uma objetivação do espírito humano e, acima de tudo, como um devir, um tornar-se:

A leitura dos isebianos nos traz um misto de sentimento de atualidade e passado sem que muitas vezes saibamos nos situar de maneira segura no tempo. Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-nos de que eles foram forjados em um determinado momento histórico [...]. Penso que não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão da questão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje. (ORTIZ, 1985, p. 46).

Ortiz (1985) segue comentando que o trabalho do ISEB foi paradigmático por desenvolver um argumento original que se desdobrou e ganhou familiaridade através dos meios culturais e artísticos de expressão, como a música, o teatro, a literatura e o

<sup>29</sup> Em particular, o movimento do romantismo literário no Brasil, que se empenhou em destacar essas possibilidades, tendo, em *O Guarani* (1857), de José de Alencar, um de seus fortes expoentes e ainda, mais tardiamente, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo.

<sup>30</sup> Para melhor compreender a matriz de pensamento consolidada pelo ISEB até sua extinção na Ditadura Militar, é preciso observar os nomes mais proeminentes que colaboravam na produção de conhecimento lá estabelecida, tais como: Sérgio Buarque de Hollanda, Miguel Reale, Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Nelson Werneck Sodré, Antonio Candido, Cândido Mendes e Ignácio Rangel.

cinema. Não se tratava de um discurso facilmente comprado: diversos artistas estabeleceram críticas ao modelo de pensamento do ISEB sobre a construção de uma noção de brasilidade. Não se tratava de uma fábrica de ideologia do estado, como salienta Renato Ortiz, já que essas questões não encontravam coro no estatismo do período Kubitschek. Em 1964, o golpe militar decreta o fim do ISEB de maneira autoritária, embora alguns de seus braços tivessem desdobramentos pós-golpe, como o Centro Popular de Cultura (CPC), constituído em 1962 e filiado à União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, com o objetivo de proteger, promover e propagar a cultura e arte populares. A tônica das discussões não era mais impregnada pelo processo adaptativo de uma cultura transplantada e assim incorporada. Tratava-se, diferentemente, de uma abordagem endógena, interior, pautada pelas questões radicadas no seio da construção de uma ideia de nacionalidade, suas simbologias e seus afetos diversos. As vozes atuantes, até seu choque com as políticas internas da Ditadura Militar, ressaltavam os protagonismos indiciados pelas coletividades particulares das regiões, a literatura de cordel, cantigas e jogos populares de rua, integrações de bairro e vivências coletivas que marcavam a atividade de se exercerem as idiosincrasias e simbolismos do que constituía o "popular" e a "nação".

De maneira bastante auspiciosa para este estudo, Renato Ortiz comenta que as bases teóricas do ISEB acabam vertendo para um olhar humanista perpassado pela luta de classes como estratégia de afastamento do colonialismo e da alienação. Os desdobramentos disso não se restringem ao ISEB, mas tocam também o CPC e o Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), bem como uma tonalidade geral da produção intelectual do período. Mais precisamente sobre uma matriz existencialista, ele escreve os seguintes trechos, evidenciando tanto a historicidade das ideias quanto seu próprio raciocínio acerca do assunto:

As filiações do pensamento de Paulo Freire são conhecidas, Vanilda Paiva mostra muito bem como a filosofia existencialista, o conceito de cultura e de popular, orientam diretamente seu método de alfabetização [...]. A teoria isebiana, ou pelo menos parte dela, penetra tanto as forças de esquerda quanto o pensamento social católico. Um instrumento teórico que se distribui socialmente, e gradativamente é integrado nas peças teatrais (*Auto dos 99%*, por exemplo), na música (*Trilhãozinho*) e nas cartilhas escolares. (ORTIZ, 1985, p. 48).

Ainda, adiante, comentando sobre a matriz teórica do ISEB:

Cabe lembrar que a questão do humanismo torna-se o eixo central das discussões que se realizam no final dos anos 40 junto à comunidade intelectual francesa. O célebre livro de Sartre *L'Existentialisme Est un Humanisme* é somente um dos escritos que enfatizam a dimensão humana da libertação e mostra que o debate entre marxismo e existencialismo se realiza sob o signo do humanismo. (ORTIZ, 1985, p. 50-51).

E, por último, se debruçando um pouco mais sobre Sartre:

O que mostra a importância a se dar à noção de consciência dependente. Essa ênfase no aspecto da tomada de consciência está, por sinal, em perfeita consonância com os ensinamentos filosóficos de Sartre, que em seu estudo sobre a questão judaica vai trabalhar o problema da autenticidade e da inautenticidade do homem judeu. (ORTIZ, 1985, p. 52).

A temática do existencialismo, seja como filosofia, modelo de pensamento ou matriz estética, opera como um dos fios condutores que perpassa todas as ramificações do trabalho. Encontrar essa questão dentro do texto de Ortiz ajuda a perceber e compreender o papel de atuação desse modelo de pensamento como uma interferência incorporada à brasilidade e à construção geral das análises internas sobre nossa história. Em uma análise não tão pormenorizada, podemos postular que o fim abrupto do ISEB pela Ditadura Militar acaba por cercear uma fonte disseminadora de um pensamento de preocupação humanista. Mesmo assim, com uma instância repressora dessas questões, podemos ver que elas ressurgem nas manifestações culturais: canções, literatura, teatro e filmes sob novas roupagens e ópticas.

O existencialismo nasce europeu, de condição holandesa, alemã e francesa, mas, no momento em que toca o solo brasileiro, ele perde sua identidade original e ganha o ar das praias do Rio de Janeiro, o cheiro do café de Minas, o frio do Sul do País. Talvez não se trate de uma versão brasileira do existencialismo, mas um existencialismo genuinamente nacional. Seu conteúdo pode ser semelhante ao europeu, mas sua forma, a pormenorização de sua expressão e percepção são marcadas pelas preocupações e questões da intelectualidade daqui e da classe artístico-popular nacional. Não é um existencialismo colonizado, pertencente ao colonizador, mas um ato original de rebeldia contra a própria condição de colonizado. Nesse quesito, a leitura existencial-humanista de Paulo Freire evoca questões sartrianas sob outro ponto de vista: o filósofo francês visa a exemplificar uma moral do colonizador, como comenta Ortiz (1985) em um dos detalhamentos de sua doutrina como influência no pensamento do ISEB. Já o educador brasileiro se apodera do conteúdo existencialista, munido também das questões relacionadas à luta de classes, para elaborar uma estratégia de emancipação daquele que

se encontra em uma situação de opressão. De um lado, temos uma perspectiva colonizadora e burguesa das ideias que emanam do modelo de pensamento existencialista. De outro, temos quase uma atitude de guerrilha como tentativa de priorizar um conjunto de valores atribuídos à perspectiva humanista em prol da diminuição das desigualdades. Há sim um indício e uma evidência do pensamento europeu como atuante, mas o protagonismo das condições sociais brasileiras e dos atores que nela produziram teoria em cima dessas condições acaba, de certa maneira, diminuindo o impacto formador do pensamento externo e o enquadra nas questões radicalmente nacionais brasileiras.

Podemos observar outro reflexo dessas pontuações nas ações culturais e posições políticas desenvolvidas no CPC da UNE. Trata-se, ainda segundo Ortiz (1985) de uma radicalização à esquerda do pensamento desenvolvido no ISEB. Essa perspectiva possibilita ao CPC desenvolver vanguardismos sociais, artísticos e políticos diferentes dos gestados no ISEB. Renato Ortiz ainda sublinha duas questões que compõem o momento histórico do CPC: a) a efervescência política, mudanças radicais e conflitos ideológicos trazidos pela emergente classe burguesa-industrial; b) pontos ligados a uma ideologia nacionalista que atravessa a constituição de uma realidade brasileira enquanto proponente de um espírito nacional. Parte dessas questões se demarcava por um certo conflito entre público e produtores da cultura. Isso parece ter ocorrido no meio das estruturações das relações do povo com o Estado. De um lado, o CPC, a UNE, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme); de outro, os discursos elitizados de partes da própria cultura. Podemos ver, assim, um exemplo de oposições entre a música e parte do cinema nacional. A música popular, alavancada pela potência do rádio, era largamente consumida pelas pessoas. As marcas de discursos políticos passavam pela censura e chegavam, de certa forma velada, à audiência. Por sua vez, o discurso cinematográfico se desdobrava entre comédias de grande público e fácil assimilação e filmes políticos, “cabeça”, “udigrude<sup>31</sup>” e não tão inteligíveis quanto os outros. Mesmo com esses distanciamentos entre público e autores, entre os protagonistas culturais (cinema e teatro) e os consumidores da indústria cultural, nesse período foi possível ver, pela primeira vez — como constata Ortiz —, um papel protagonista do Estado enquanto fomentador da cultura a nível nacional, em especial através da Embrafilme e da Funarte. Através desses pontos, passa a entrar em

---

<sup>31</sup> Corruptela de “underground”.

ebulição a reflexão acerca de uma nova identidade nacional ou adjacências a uma produção cultural brasileira carregada de um novo tipo de autenticidade:

O Estado conseguiu estabelecer, com certo êxito, uma divisão de tarefas com relação ao domínio do econômico e do cultural. Tudo se passa como se a infraestrutura tivesse sido “abandonada” ao capital estrangeiro [...]. O nacionalismo das novas produções brasileiras, das manifestações folclóricas, do turismo é neste sentido puramente simbólico, mas ele recupera uma identidade nacional que se encontra harmoniosamente fincada no nível do imaginário. (ORTIZ, 1985, p. 78).

Podemos pensar aqui uma crítica ao conservadorismo e ao paternalismo cultural como entraves da libertação da alienação, tanto em moldes sartrianos quanto marxistas, segundo Ortiz, que destaca o caráter revolucionário e reformista da cultura popular — um bastião de resistência e propagação da consciência plena diante da política e da existência. A consolidação e articulação de uma ideia de cultura popular perpassa a noção de conscientização. O popular não é mais o subalterno, “um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização” (ORTIZ, 1985, p. 72). Uma das problemáticas encontradas no CPC é o distanciamento entre público-autor(a). São os intelectuais, distantes das classes obreiras e trabalhadoras, que levam as produções culturais para o povo: “fala-se sobre o povo, para o povo, dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade” (ORTIZ, 1985, p. 73). O social e o estético se encontram distanciados, banalizando o próprio público, resumindo-o a estereótipos manipulados. Retornamos, então, à noção de alienação como questão tema. Uma concepção que Ortiz (1985) traz como exemplo ecoa as questões isebianas. Para o CPC, o gênero musical rock é um sintoma do imperialismo e uma forma massificada de alienação, enquanto a música folclórica reafirmaria a identidade particular local. O cinema queria nacionalizar todo seu processo e reivindicar para si suas histórias, sem importação de matrizes estéticas de fora, contudo isso configurava um choque muito grande entre as predileções e anseios estéticos da população e o que de fato era realizado.

Por fim, trata-se de um período em que existências, resistências e re-existências se confundem e afetam. A demanda por uma identidade nacional não parte de uma voz unificada do Estado, como pode ser pressuposto a partir dos desdobramentos políticos ao longo da década de 1940 no Brasil ou como se dá a partir do novo regime de Estado iniciado em 1964. Pensa-se em uma identidade nacional integralmente protagonizada

pelo popular, seja o popular como efetivamente uma força criadora da cultura ou como objeto cooptado por outras instâncias também criadoras ou organizadoras da cultura.

2.2 DO DISCURSO HISTÓRICO E DA REINTERPRETAÇÃO: *Zeitgeist* e o espírito do tempo como berço de uma ambiência existencial

### 2.2.1 Da Historicidade ao *Zeitgeist*

No texto *The Function of General Laws in History* (1942), Carl Hempel aponta, partindo de um ponto de vista arqueologista-social, que a historiografia, na sua materialidade procedimental, não estabelece um conjunto, a priori, de leis gerais, visto que as próprias interpretações do material componente da historiografia são analisadas como fenômenos individuais mesmo dentro de suas cadeias de relações. Entram em jogo, aqui, questões relacionadas aos conceitos de indução e de probabilidade. Por lados diferentes, esses modelos buscam explicitar as relações dominantes e causais, tanto do processo lógico quanto do processo historicizante. Quando os fatores que preconizam o evento podem ser determinados previamente, há uma confusão entre a percepção do evento (ou objeto histórico ou lógico) e sua materialidade, especialmente em vista da possibilidade dele mesmo ser previsto, já que seus fatores e condições se autoevidenciam previamente.

A crítica ao modelo apriorista parece buscar uma separação entre o entendimento das condições de previsão e das de explicação de um determinado objeto de interesse. Os enquadramentos de entendimento histórico que condicionam fatos, eventos e demais questões historicizáveis a um entendimento prévio que os organiza acaba por fundamentar um tipo de leitura que, de algum modo, não favorece o protagonismo do próprio objeto. Esse tipo de crítica acaba por apontar legitimações de entendimentos históricos não necessariamente apurados ou acurados, algo nas linhas do que vem sendo discutido nesta tese. Dessa forma, podemos postular que esse modelo de Hempel atomiza aquilo que é historicizável e, em uma perspectiva análoga à filosofia analítica, termina por priorizar a hermenêutica das factuais, isto é, procedimentos orientados "na direção implícita dos padrões explicativos historiográficos" (KUUKKANEN, 2015, p. 15). Não cabe aqui averiguar as funcionalidades e utilidades do

modelo hempeliano, mas é importante sublinhar sua relevância e permanência dentro do paradigma epistemológico da história. Por trás desse modelo, talvez exista uma força no intuito de dar uma razão para a história, que, particularizada e atomizada, pode então ser contemplada nos pormenores de cada parte ou subparte, embora isso arranque do conjunto maior de contextos e forças atuantes.

Esse panorama, que, por muito tempo, perdurou de forma proeminente dentro das discussões acerca da historiografia, foi gradualmente sendo absorvido pelo paradigma narrativista que foca seu interesse "não tanto na geração [gênese] do conhecimento histórico e sua explicação [ou potencialidade de explicação], mas nas formas como é apresentado" (KUUKKANEN, 2015, p. 15), ou seja, como é comunicado o passado, como as diferentes partes se sistematizam dentro de uma proposta que se coloca como possuidora de uma coerência — por mais arbitrária que ela possa ser. Nesse ponto, Arthur Danto (1962) comenta que, por causa da natureza narracional do conhecimento histórico organizado, ele não pode, necessária ou diretamente, construir uma correspondência direta com seu objeto passado. Trata-se de uma crença de isomorfismo entre a verdade material da ocorrência de algo e sua narração, não variando em qual nível de detalhes ela se apresente. Danto aparenta forjar uma ligação entre um olhar antropológico, político, com uma certa predisposição dura, e crítica da própria ciência historiográfica. Essa percepção crítica de Danto aponta para valorações e significações em revisionismo — no que pode ser entendido pelo próprio procedimento historiográfico em uma de suas tipologias. Talvez estas minúcias da perspectiva crítica dele apontem para algo inerente à ontologia dos eventos históricos, a materialidade fenomenológica que gera suas descrições e pós-organizações narrativas. Kuukkanen (2015) comenta que, para ele — e também para Danto —, "a condição para a crônica ideal é que o cronista ideal saiba não apenas os eventos futuros [que afetam em retrospecto a percepção do passado], mas também a mente das historiadoras e dos historiadores — isto é, no que as historiadoras e os historiadores futuros estarão interessados e como relacionarão os eventos anteriores" (KUUKKANEN, 2015, p. 17). Essas questões muito se aproximam da metodologia aqui empregada, a da revisão historiográfica crítica, e auxiliam na criação de um pano de fundo teórico que favorece não apenas o movimento interpretativo e reconstrutivo que se pretende com esta tese, mas também ajudam a delimitar algumas das potencialidades da própria escrita histórica e os detalhes mais internos de sua ontologia. Mais especificamente, por

“detalhes internos”, entendamos aqui as características impositivas de um “espírito do tempo” que, dentro da revisão histórica, podemos pensar como aliado tanto das proposições inclusas na escrita histórica quanto das que acabam ficando nos seus arredores.

Essa noção de um espírito do tempo não é uma novidade dentro da reflexão histórica ou mesmo filosófica. Campos interdisciplinares, que vão da psicologia à filosofia, passando de um modo geral pelas humanidades, já ponderaram sobre a existência de um véu que cobre e pauta o desenvolvimento humano em um determinado período. É evidente que se trata de uma perspectiva acurada dentro de seus próprios méritos, mas não seria difícil apontar certos enclausuramentos da discussão ideológica como circunscrita na esfera política — seja ela partidária ou de organização geral do Estado, especialmente hoje em dia. Dito isso, me parece que seríamos levados a um equívoco epistemológico se ignorássemos a dimensão propriamente política da estética nesse “emaranhado teórico” que pode ser visto como ideologia. Diante disso, discutir um conjunto de características particulares de uma época como determinantes de suas percepções — e potencialidades de percepção — parece surtir melhores considerações a partir do conceito de um espírito do tempo.

A ideologia certamente atravessa diversas materialidades da vida cotidiana, da nossa proposição de si no mundo, até as largas escalas de estruturação política, passando pela propaganda, consumo, sociabilidade, concepções de arte, fé, etc. Alain Badiou (2005) pode nos ajudar a compreender uma melhor divisão — e por isso o uso das terminologias — entre aquilo que é da conta da ideologia vigente e aquilo que pode ser percebido como propriamente um *Zeitgeist*. Badiou (2005), influenciado por considerações teórico-políticas e sociais de Louis Althusser<sup>32</sup>, comenta que a ideologia é um efeito subjetivo de uma objetividade social. Sua ontologia se caracteriza pela oposição entre duas forças específicas: uma ideologia dominante, hegemônica, e uma opositora, embora em uma condição periférica, longe do centro organizador da maioria dos sentidos sociais das coisas. No entendimento geral aqui oferecido, o *Zeitgeist* aparenta funcionar acima desse conflito, como que pairando sobre ele. Por abranger a realidade material da sociedade e seus reflexos metafísicos, acaba por incorporar

---

<sup>32</sup> Em ambos os casos, o de Badiou e o de Althusser, opera, por trás, um eco vindo da leitura marxista da realidade, fundamentada pelo conflito de classes e pelo estado de dominação histórica em repetição, operado por um sistema político enraizado em valores burgueses.

também a luta ideológica de oposições na sua constatação do espírito e de condições específicas de um período.

Também é importante desvencilharmos o termo “Zeitgeist” de uma possível confusão com o termo “*éthos*”. Ambos falam muito dos determinados períodos do tempo enquanto conjunto de hábitos e atravessamentos ontológicos das vivências individuais e coletivas. Em outras palavras, os dois termos evidenciam práticas específicas, fluxos e estruturas de pensamento modeladores da percepção da realidade. O afastamento terminológico talvez possa ser percebido se aliarmos o *éthos* a uma repetição de prática, de hábito, e o Zeitgeist como quase um enumerador das questões particulares de cada tempo. Um se encerra nas práticas e hábitos, o outro, tangenciando um escopo maior, se propõe inclusivo de questões fora da ordem prática. *Éthos* aparenta se portar mais como algo consciente, já o Zeitgeist, por outro lado, opera de maneira elusiva.

Uma das maneiras que podemos compreender o espírito do tempo é através da conceituação do termo “Zeitgeist”<sup>33</sup>, sendo ele “frequentemente usado como explicação causal de mudanças históricas; ou seja, uma resposta para a pergunta ‘qual a causa chefe, o fator determinante, de um determinado desenvolvimento histórico [...]?’” (ROSS, 1969). A pesquisadora Dorothy Ross segue comentando que o termo se estabeleceu em uso pelos historiadores alemães do final do século XVIII com o intuito de dar expressão a uma nova compreensão relativista da História: “o reconhecimento do fato de que cada período e cada cultura se organizam de maneira única em seu recorte temporal e espacial e devem ser julgados e entendidos nesses termos” (ROSS, 1969).

Por último, Ross traça a noção até o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe e seu compatriota filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Segundo Ross (1969), Goethe promovia o entendimento do Zeitgeist como um ramo de opiniões dominantes em um determinado período histórico, algo que inconscientemente moldava as perspectivas das pessoas sobre as coisas. Já para Hegel, de acordo com a autora, havia em jogo uma perspectiva mais formal e idealista<sup>34</sup>. Esse ponto de vista hegeliano tratava do Zeitgeist como uma subjetividade dominante — ou obrigatória — que unificava a racionalidade que perpassava o desenvolvimento histórico do período e as subjetividades em jogo

---

<sup>33</sup> Termo historicamente traduzido do alemão para as línguas latinas como “espírito do tempo”.

<sup>34</sup> Essa forma de idealismo hegeliano pode ser compreendida, grosso modo, como um modelo epistemológico de compreensão da realidade através dos vínculos que cada período de tempo e estruturas lógicas oferecem para a conexão entre sujeito e objeto apreendido.

(ROSS, 1969). Dentro dessas perspectivas, Ross comenta que é necessário realizar uma crítica à constituição e às possibilidades derivadas da potência do termo:

A origem idealista do termo, que furtivamente se atrela a ele, nos faz esquecer que o próprio *Zeitgeist* é apenas uma nomenclatura para atitudes e ideias específicas, resguardadas por um povo específico, sem um sentido fora dos fatos que representa. Quais fatos são representados, entretanto, não é nem um pouco claro. As raízes hegelianas fazem a subjetividade se dobrar a um número de diferentes entendimentos, daí a confusão. O conceito de *Zeitgeist* desenvolvido por Hegel implica em uma unidade fundamental no pensamento e opinião de uma dada cultura, uma explicação racional para as configurações de sua base. Se tal unidade existe e a que nível cultural se situa, dessa maneira, ainda se torna fonte de debate. (ROSS, 1969, p. 257-258).

Nos entendimentos postulados nesta tese e ecoando a crítica de Ross (1969), podemos perceber duas perspectivas distintas da experiência do termo. Por um lado, o *Zeitgeist* se propõe como um revisionismo unificador de um conjunto específico de manifestações culturais, organizações sociais e estéticas em um possível recorte temporal e espacial. Essa possibilidade parece carregar a potência de tornar mais acuradas as percepções das redes de ligação entre os objetos que demarcam determinada época e a maneira como a humanidade se relaciona com eles. Por se tratar de um termo anterior às concepções de ideologia, talvez ele se demonstre com menor grau de interferência histórica do próprio uso dos termos. Por outro lado, podemos pensar criticamente a questão de uma unidade que pode ou não estar se engendrando artificialmente. A análise histórica, enquanto procedimento, pode muito bem se beneficiar de pontos-chaves unificadores, seja para fins comparativos e de exploração de diferenciações temporais e culturais, visto que tornam possível a contemplação de um clima cultural ou linhas guia do desenvolvimento humano em uma época. Assim, com a ressalva da crítica, não vinculo a perspectiva do *Zeitgeist* totalmente a um reducionismo ou artificialismo de análise histórica, mas trato essa perspectiva como uma ferramenta que possibilita compreender tendências e relações emergentes atribuídas e delimitadas por eventos históricos, o que serve para observação de um conjunto de considerações político-estético-culturais e não como balizador de causalidades.

Gordon Graham, ao escrever sua *Introdução à Estética* (1997), comenta que há um historicismo sublinhado pelo *Zeitgeist*, algo que se dá pela observação analítica de uma época sob a égide da coletividade de relações políticas, propriamente estéticas e artísticas. Ele comenta que essa perspectiva se organiza na medida em que estabelecemos uma espécie de crença coletiva na potencialidade daquilo que delimita

um recorte temporal “determinar tanto as possibilidades quanto as necessidades das expressões artísticas e culturais de cada época” (GRAHAM, 1997, p. 137). Segundo o autor, essa noção é de grande valor para a investigação estética, pois ela está centrada no costume de marcações simbólicas da existência através das manifestações — de certa maneira revisionista — compreendidas como artísticas. Há em jogo uma razoabilidade histórica incrustada nas próprias manifestações culturais como demarcação das condições gerais que as permitiram existir. Fazendo coro às palavras e perspectivas da socióloga da arte Janet Wolff, Graham comenta que a história social da arte mostra, primeiramente, que não há relação de causalidade entre os tipos de objeto e subjetividades que constituem a manifestação artística e que há em jogo vetores, tais como a tradição e a política como legitimadores nesse processo:

Aquilo que é considerado arte, em um dado ponto, é o resultado de influências sociais, não da própria natureza dos objetos artísticos por eles mesmos [...]. Esses discursos, são, também, produzidos especificamente através das práticas e relações sociais. (GRAHAM, 1997, p. 154).

Mais uma vez, há uma crítica ao essencialismo ou reducionismo das manifestações estéticas, algo que apaga incertezas e contingências do próprio devir artístico da sensibilidade, subjetividade e da materialidade dos objetos. Ao mesmo tempo, a perspectiva historicizada, sua revisão analítica como estruturante de um espírito de seu tempo fala de si na própria materialidade de sua organização histórica, seu discurso histórico e as qualificações de seus objetos e práticas enquanto predominantes em um determinado período. O que cabe sublinhar fortemente aqui é o fato de que a perspectiva do *Zeitgeist* não faz desaparecer as outras possibilidades. Ao observarmos a maneira estruturante como as causalidades e contingências (estéticas e políticas) tornam possível a emergência de certos objetos artísticos, podemos refletir com uma perspectiva muito particular sobre as minúcias contextuais que operavam no processo de realização artística de um tempo.

Em suma, tratamos, até este ponto, o *Zeitgeist* como uma ferramenta capaz de evidenciar processos internos e redes de ligação particulares a um recorte temporal. Observamos a crítica a esse modelo tendo visto algumas perspectivas reducionistas ligadas à sua aplicabilidade, contudo ressalvo seu valor epistemológico como ferramenta capaz de alertar para questões estruturantes dentro de um determinado período, não pelo veio ideológico — vistas as interferências diacrônicas de uso desse termo —, mas

pelo foco na materialidade estruturante das possibilidades e contextos balizados pelo próprio recorte, seja esse artificial ou calcado em materialidades históricas. Resguardando essa perspectiva, podemos investigar o espírito do tempo demarcado como recorte de interesse deste estudo, mais precisamente os tocantes de uma determinada ambiência vertente da sensibilidade geral dessa época de transição da década de 1950 até a segunda metade da década de 1960. Para tanto, avançamos em dois pontos: primeiro, o entendimento de ambiência e sua organização estética, sua potencialidade sublinhada pelas questões do *Zeitgeist* — a ambiência como possibilidade emergente de um espírito particular do tempo; segundo, as inferências determinantes de uma ambiência que nasce em escala mundial e se finda nessa furtiva possibilidade estética carregada de uma presença genuinamente brasileira. A delimitação dessas questões se dá pelos esforços cinematográficos como evidenciadores dessa possível ambiência. Esse objeto privilegiado certamente carrega em si as materialidades das predisposições e potências que o fazem surgir. Mesmo não sendo o foco aqui delineá-las, acabam por ser comentadas. Dito isso, me cabe ressaltar que o foco mais estreito está nas considerações estéticas articuladas por essa possibilidade de ambiência ou atmosfera surgida do espírito de um determinado tempo.

Refletir a respeito do conceito de ambiência é algo que as artes acabam fazendo, quase invariavelmente, ao longo de suas práticas e de suas ponderações sobre poéticas e objetos. Podemos pensar que a ausência do próprio termo "ambiência" não apaga a própria ontologia da discussão que, certamente mais tarde, como produto do Iluminismo, acaba inaugurando o termo. A crítica da arte, seja ela plástica, sonora ou mesmo literária e fílmica, acaba, por excelência, esmiuçando essas questões. Socialmente, legitimamos um discurso exterior à própria arte como um processo domesticador dela própria — se não domesticador, ao menos preparador para seu consumo (talvez mais que uma interposição mediante).

É possível defendermos que, no centro desses discursos a respeito da estética, está uma voz que, dentre suas possíveis falas, se debruça sobre a potência do clima, da sensorialidade da ambiência como desencadeada pelo encontro com uma dada obra, mas também como parte da tessitura do espírito particular do tempo. Hans Ulrich Gumbrecht, talvez a mais densa e convidativa porta de entrada para essa discussão,

comenta, em uma entrevista<sup>35</sup>, que a ambiência pode ser encarada como um fenômeno de mediação entre o lado racional e o mais emocional de nossos processos mentais. Esse processo, essencialmente atrelado ao reino da percepção material, desencadeia diversos afetos que complexam a própria percepção e sensação provocada por um determinado estímulo<sup>36</sup>. A questão atentada por Gumbrecht aqui é a de que há um conjunto estético que, quando materializado na condição de sua presença imediata, favorece uma direção particular dentro das possibilidades disponíveis por uma determinada individualidade (sujeitos e subjetividades). Devo esclarecer esse comentário na medida em que tento, por muitos esforços dispostos aqui, estabelecer a ideia de que a ambiência favorecida por um determinado estímulo não é necessariamente percebida da mesma maneira por todos os indivíduos. As diferenciações se dão em diversos níveis. Talvez possamos alertar que o primeiro nível seria o bioquímico e que os outros seriam as ramificações do primeiro a partir das predisposições psicológicas disponíveis e demais emaranhados de afecção, afetos e receptação e percepção da própria cadeia de sensações e de entendimentos.

Na reflexão de abertura de sua obra *Nosso Amplo Presente* (2015), Gumbrecht comenta que o *Stimmung*, o clima, a ambiência, essa porção sensível ainda não filtrada pelo processo cognitivo e fenomenológico de atribuição de sentido, pode ser compreendido como “uma relação que mantemos com o nosso ambiente, como fenômeno de presença — o ‘mais tênue toque que ocorre quando o mundo material à nossa volta afeta a superfície do nosso corpo’” (GUMBRECHT, 2015, p. 11). O entendimento de *Stimmung*, para Gumbrecht, enquanto uma ambiência, uma concepção atmosférica, fica melhor expresso, segundo o autor, através das palavras que o traduzem do alemão para outras línguas:

Em inglês, existem “*mood*” e “*climate*”. “*Mood*” refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. “*Climate*” diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra reúne, a “*stimme*” e a “*stimmen*”. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, “*stimmen*” significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento

<sup>35</sup> Palestra *The dimension of "Stimmung" in contemporary popular culture*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_dajId2BaA&t=2614s](https://www.youtube.com/watch?v=t_dajId2BaA&t=2614s)

<sup>36</sup> É preciso ressaltar que não há um dogmatismo operando dentro da experiência estética relacionada com uma determinada potência atmosférica, de ambiência. Diferentes pessoas, ao entrarem em contato com uma determinada ambiência, passam por diferentes cadeias de afecção, são tocadas, sensibilizadas de maneira distinta, subjetiva e particular.

musical, os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados em um *continuum*. (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

O autor segue comentando que essa atmosfera e essa ambiência, então, entendidas nesse contínuo — não fraturadas, mas sempre em estímulo — se apresentam com nuances que desafiam sua própria descrição e condicionamento a uma verbalidade. Portanto, talvez seja algo que naturalmente as escape, visto que, na sua condição de presença, de imediatidade, não estão atreladas ao crivo cognitivo da tradução em processo mental-verbal, mas na potência pura da sensorialidade prévia ao processo de significação. Dessa maneira, a proposta de Gumbrecht parece se centralizar ao redor dessa dimensão particular — ontologicamente predisposta em um pequeno segundo temporal — em que algo nos toca, nos sensibiliza e, a partir daí, procede na cadeia fenomenológica da experiência estética. Ao ver a ambiência como uma distinção particular entre emoção e outros estados de afecção diferentes, Eran Guter (2010) propõe a ambiência como algo fora do processo cognitivo (e de crenças pessoais) e definido somente em termos dos aspectos experienciais (sensoriais). Tanto Guter quanto Gumbrecht acabam por sublinhar uma qualidade de presença da ambiência, algo primariamente exterior ao seu observador privilegiado. Lanzoni (2016), ao investigar o papel do *Stimmung*, da ambiência enquanto organizadora de um potencial estético capaz de ser experimentado e sentido, comenta que "as materialidades da comunicação participam do processo de construção de sentidos das obras e, desse modo, influem, decisivamente, sobre um tipo de experiência sensível" (LANZONI, 2016, p. 25)<sup>37</sup>. O conjunto de materialidades propostas em um determinado tempo — na potência de seu espírito de subjetividades — favorecem determinados entendimentos e experiências sensíveis das próprias manifestações. Elas nos atravessam conforme nos é possível percebê-las. Dessa forma, é possível apreendermos a ambiência como algo que se torna possível de ser sentido dentro de um conjunto de fatores comunicáveis em um dado período.

Podemos postular aqui que o conjunto de possibilidades sensíveis a serem experienciadas — e que, em última instância, são comunicadas através de um esforço artístico — pertencem (e são moldadas) às características de um espírito de um tempo. Saito (2010) comenta que essas particularidades temporais da estética podem ser

---

<sup>37</sup> Lanzoni, até o momento da revisão bibliográfica realizada para dar conta desse trabalho, pode ser encarado como uma das primeiras vozes a aproximar a ideia de *Stimmung* e ambiência ao cinema, visto que o próprio autor do conceito, Hans Ulrich Gumbrecht, até o momento, debruçou-se majoritariamente sobre as áreas da literatura — dada sua atuação em Stanford na área de Literatura Comparada — e de algumas questões das artes plásticas e da música.

demarcadas em diversos recortes temporais, sejam eles séculos ou décadas ou mesmo estações de um ano. Para Yuriko Saito (2010), há uma dimensão estética marcada pela temporalidade que a baliza, que a define seu início e seu fim, fazendo esse processo pode ser percebido:

[...] entre as instâncias de experiência estética, uma particular e familiar é a que possibilita a apreciação de algo pela própria maneira com que articula suas características distintas. Quando experienciamos um esquilo, uma cerejeira, uma manhã cedo de inverno ou um típico bairro suburbano, parecemos ter um rascunho do protótipo do que os objetos devem parecer, soar, cheirar e apreciamos quando a expectativa é preenchida ao máximo. (SAITO, 2010, p. 104).

Essas questões, para a pesquisadora, nos possibilitam pensar a respeito de condições multissensoriais impressas a partir de uma construção maior, temporal, e balizada por conjuntos de diferente influência social na apreciação dos objetos artísticos e das manifestações estéticas. Entretanto Gumbrecht alerta para a ambiência como, em última instância, uma potencialidade latente dentro de uma condição particular de tempo. Entendendo a latência como o estado de existir, mas não ainda desenvolvido ou em manifestação, cabe ao efeito de presença, da experiência estética, colocar em efeito, em afecção, as próprias nuances da ambiência. Gumbrecht cita as palavras da escritora afro-americana, vencedora do Nobel de Literatura, Toni Morrison, para descrever a condição atmosférica da ambiência através de um paradoxo de “ser tocado, como que de dentro”, ao que ele mesmo complementa:

Uma experiência comum a todos: que as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos copos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes; porém não conseguimos explicar a causalidade (nem, cotidianamente, controlar os seus resultados). (GUMBRECHT, 2014, p. 13).

Sendo assim, sublinho o entendimento de ambiência como uma potencialidade atmosférica, essencialmente estética, lida por uma sensorialidade subjetiva, individual, que desloca essa potência de um estado latente para um estado de presença, que nos toca, paradoxalmente, de dentro para fora e de fora para dentro. Inerente a essas condições, parece estar o fato que liga, aqui, estética e história, sensibilidade e historicidade: diferentes ambiências parecem ser possibilitadas por diferentes recortes históricos. O *Zeitgeist*, o espírito de um determinado tempo, parece favorecer a latência

de determinadas possibilidades estéticas<sup>38</sup>. Resguardando isso, passamos a investigar a existência de possibilidade atmosférica organizada pelo espírito do tempo que abriga as obras analisadas neste trabalho.

### 2.2.2 Do Zeitgeist à Ambiência Particular do Período

Uma característica particular me parece ligar os cinemas nacional e internacional dos anos 1960: o fato de serem cinemas pós-guerra. Não é intuito deste trabalho discutir o quão negligenciada é essa questão dentro da pesquisa acadêmica ou da própria escrita histórica, mas ela parece menos ponderada do que outros elementos, quiçá por sua aura de obviedade e autoevidência. Entretanto, do que habita o seio dessa questão, surge o questionamento que inaugura a reflexão desta pesquisa: como pode haver tantas pontas de toque através do existencialismo em cinemas tão distantes, como, por exemplo, o europeu e o latino-americano? Muito embora o *Segundo Cine* argentino e o *Nuevo Cine* cubano ostentem, com certo grau de orgulho, essa matriz humanista-existencial em seus filmes — difícil fugir de exemplos como *Tire Dié* (1960), de Fernando Birri, e *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea —, aparentemente é algo que escapa à década de 1960 no Brasil, seja na predominância glauberiana ou das comédias de maior bilheteria na década. Dentro dessa perspectiva latino-americana, Solanas e Getino (1973) comentam que a primeira alternativa ao modelo norte-americano, na Argentina, acabou por ser chamada de “Cinema de Autor”, “Cinema Expressão” ou “Cinema Novo” e era radicalmente demarcada por uma afronta aos modelos norte-americanos estabelecidos, buscando uma espécie de identidade nacional livre:

Esse segundo cinema significa um evidente progresso tanto na reivindicação da liberdade de autor para se expressar de maneira não padronizada, em abertura ou interno à descolonização cultural, quanto abrange um conjunto de obras que em seu momento constituíram a vanguarda do cinema argentino. (SOLANAS; GETINO, 1973, p. 67).

Triquell (2017), em um artigo da revista *Rebeca*, publicação vinculada à SOCINE, comenta que esse *Segundo Cine* faz parte da constituição de uma perspectiva estético-

---

<sup>38</sup> Talvez pudéssemos abordar essas questões em coro com a noção de partilha do sensível, de Jacques Rancière, na medida em que tal noção investiga as condições estéticas e políticas que permitem determinadas sensibilidades e organizações estéticas serem fruídas em determinado tempo (RANCIÈRE, 2009).

política que atravessa, de alguma maneira, tanto "a forma cinematográfica como as condições de produção, distribuição e exibição" (TRIQUELL, 2017, p. 4). Essas questões levantadas por Triquell (2017), aliadas à perspectiva de Solanas e Getino (1973), ajudam a evidenciar os elementos que a história e a teoria acabam por investigar como proponentes das marcas deixadas pelos filmes na condição de sua materialidade temporal. Ao pensar sobre a ambiência de um espírito do tempo, é preciso compreender que suas balizas se dão por um somatório de questões, como dito: políticas, estéticas, etc. Não se trata de uma construção artificial proposta em revisionismo, mas daquilo que faz a manifestação artística escapar de sua contingência, isto é, vir a ser o que é da forma como é. Em uma leitura semelhante, atentando ao surgimento dos Cinemas Novos como fenômeno histórico necessariamente causado pelo contexto mundial pós-guerra, David Parkinson (2002) propõe que há a comunhão de condições ontológicas para além da perspectiva estética, questões políticas, econômicas e sociológicas que favorecem, quase que necessariamente, as resoluções técnicas e teóricas que embasam os surgimentos dos Cinemas Novos. A autoralidade — entendida aqui como marca essencialmente temporal da ambiência do período — refletindo sobre as questões ontológicas que sublimam as materialidades particulares de uma época, me parece emergir pela própria exploração-investigação fílmica da vida cotidiana em fluxo.

Françoise Giroud (1957) escreve para o periódico francês *L'Express* que há um mundo em revolução, uma acentuada troca de mentalidade na sociedade. Novos modelos, tecnologias e riscos vão demarcando as trocas de expressão artística em uma sociedade em movimento, uma constatação de um estado global de mudanças a partir do final da década de 1950. As mudanças estéticas, para Giroud, são, antes de tudo, de fundo sociológico, pois refletem inovações e tomadas de decisão que visam a romper com determinados "espíritos" e ideologias em estado hegemônico, se perpetuando na maneira de produzir, fazer e entender as coisas. Adiante, sobre o 13 de maio de 1968, Françoise Giroud comenta que o espírito do tempo, que traçou o final dos anos 1950 e atravessou os anos 1960, carrega nas suas propostas estéticas marcas de uma organização civil entrecortadas pela violência do Estado, por uma inadequação da juventude e pela revolta político-estética que isso causa. Mais uma vez, ecoam as conjecturas da partilha do sensível de Jacques Rancière pela reflexão de que as condições políticas sociais acabam empurrando para o visível, para a materialidade

prática-objetiva, um conjunto de particularidades estéticas latentes em um dado período:

Nunca saberemos como as coisas teriam se transformado se o reitor da Academia de Paris tivesse saído do evento, organizado na sexta-feira, 3 de maio, no pátio da Sorbonne, de acordo com as tradições acadêmicas, ou seja, sem misturar a polícia. O fato é que ele solicitou que os estudantes do Quartier Latin viram seus camaradas embarcarem como criminosos, e que a maioria dos estudantes e professores ficou profundamente chocada. [...] A entrada na vida social é o rasgo da segurança infantil. Um número desconhecido de jovens tem medo disso. Existe alguma coisa. Pode-se alegar ser tratado como um adulto sem estar pronto para assumir a dor de se tornar um adulto, aceitar a vida. (GIROUD, 1968, s.p.).

O fenômeno dos Cinemas Novos europeus pode ser encarado como a maior fonte de vestígios dessa imbricação política, social e estética que demarca o espírito do tempo e as ambiências que nele podemos sublinhar. Como colocado por Giroud (1957 e 1968), tratam-se de marcas profundas, de afecções locais e de reverberações globais.

A parcialidade inerente à historiografia nos oferece os vestígios para compreensão das mudanças e sentidos que podemos estabelecer a partir de uma vontade particular de juntar as peças que vão surgindo pontualmente no processo histórico das sociedades e das manifestações culturais resultantes das questões volitivas dos povos. Trata-se de uma reconstrução global de um espírito do tempo que, aparentemente, afeta também o cinema brasileiro. São essas ações drásticas, internas ao seio social e quase invisíveis que vão deixando as marcas que a história se cabe de observar, juntar e (res)significar.

Em 1959, talvez o ano mais marcante<sup>39</sup> ou emblemático do que entendemos como esse Cinema Novo francês, Noel Burch escreve um artigo para a *Film Quarterly* intitulado "Qu'est-ce que la Nouvelle Vague?". Burch (1959) comenta, assim como diz Giroud (1957), que a potencialidade latente de uma revolução estética está profundamente marcada no período, no espírito de seu tempo. Trata-se de algo mais amplo do que a produção estética dentro do cinema. Para ele, o próprio termo inaugurado no *L'Express* indicava "uma geração, uma juventude progressista (em sua maioria de empreendedores e estudantes) que trariam novas ideias para a vida política da França" (BURCH, 1959, p. 17).

---

<sup>39</sup> Ano de *Les Quatre Cents Coups*, de François Truffaut, *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais, e *Orfeu Negro*, de Marcel Camus.

David Bordwell e Kristin Thompson escrevem um dos mais completos compêndios de história do cinema, quase paradoxalmente o chamando de "uma introdução". Nele, os autores comentam:

Próximo do final dos anos 1950, uma nova geração de realizadores surge e ganha proeminência ao redor do mundo. Energizados pela ideia de autor e "cinema jovem", algo que se formou ao redor do experimentalismo e das temáticas desafiadoras. O cinema de arte e as "novas ondas" operaram dentro da indústria fílmica comercial, mas realizadores marginais continuaram oferecendo práticas alternativas. Ambos, documentário e realizações experimentais, buscaram expressar visões pessoais em seus trabalhos e acabaram inaugurando tecnologias e estratégias artísticas que influenciaram o cinema de ficção *mainstream*. (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 324).

Podemos perceber, nesse trecho trazido de Bordwell e Thompson, um breve resumo do que se vem percebendo até aqui, na contextualização de forças operantes dentro do período. Quando falamos em uma determinada ambiência, uma atmosfera do espírito do tempo, é preciso pensá-la na sua pluralidade de ramificações, nas condições sociopolíticas que impulsionam as mudanças estéticas. Nos diversos textos citados, aparecem as expressões "mudanças", "implicações sociais" e "desdobramentos ao redor do mundo" como partes dessa característica temporal. Uma Europa arrasada pela 2ª Guerra Mundial, aliada à expansão de um movimento contracultural norte-americano, acaba por reunir um conjunto de questões que mobilizam tanto um devir narrativo específico quanto mudanças técnicas, sejam elas motivadas por questões financeiras e políticas de realização ou por questões teóricas.

Se pensarmos em uma crise existencial como parcialmente motivadora das temáticas de uma sobrevivência estética de um tipo de cinema emergente do período, se torna plausível concebê-las com uma inevitabilidade de seu contexto. Em um escopo maior, arte pós-guerra, como define Laura Catsellis, pode ser entendida como:

[...] inescapavelmente amarrada às resoluções devastadoras de um conflito global; cujas consequências reverberaram ao redor do mundo. Que propósito tem a arte então, se as gloriosas conquistas e realizações do passado se juntam, tão repentinamente a nos destruir? Se por nada, por que continuar produzindo e fruindo-as, nos mobilizando por elas? (CATSELLIS, 2016, s.p.).

Em coro, Bordwell e Thompson ampliam essas questões contextualizadoras ao comentar:

Em 1945, boa parte da Europa estava em ruínas. Trinta e cinco milhões de pessoas morreram, mais da metade disso de civis. Milhões de sobreviventes perderam suas casas. Fábricas foram obliteradas, destruídas ou desmanteladas.

Grandes cidades (Roterdã, Colônia e Dresden) estavam em ruínas. Todos os países europeus, massivamente endividados; A Grã-Bretanha perdeu um quarto de toda sua riqueza pré-guerra, enquanto a economia da Dinamarca regrediu ao nível de 1930. Essa conflagração foi a mais devastadora que o mundo já vira. (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 353).

Parece, então, fazer muito sentido que uma verve, uma atmosfera e ambiência neorrealista italiana se ocupem de encarar o vazio físico e humano deixado pela guerra, que um movimento como o *Free Cinema* britânico, em ebulição na década de 1950, resolva investigar, dialogando entre documentário e ficção, a vida do proletário no retorno às fábricas e as ramificações das crises familiares em meio a isso — atentando aqui aos melhores exemplos em *Look Back in Anger* (1959), de Tony Richardson, baseado na peça homônima de John Osborne, e *It Always Rains on Sundays* (1947), de Robert Hamer. Para Bordwell e Thompson (2012), essa estética fílmica, em essência, com fundo modernista, poderia ser descrita através de três marcas profundas: a) ser realisticamente verdadeiro com a dinâmica da vida na maneira como ela expressa, na sua dor, no seu vazio, na sua crise e na sua tentativa de fuga da própria dor: “revelar a realidade desagradável das oposições de classe ou trazer para dentro dos lares os horrores do fascismo, da guerra e das ocupações” (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 357); b) conter narrativas episódicas que, na época, iam na direção contrária dos enredos “bem amarrados” de Hollywood e que apresentavam planos longos nos quais “a câmera pairava na cena além da conclusão da ação ou se recusava a eliminar os momentos em que ‘nada acontecia’” (BORDWELL; THOMPSON, 2012); c) possibilitar a imersão dentro da mente das personagens, subjetividades e olhares que reforçam um tipo de comentário autoral sobre o cotidiano.

Sobre esse período no Brasil, Bordwell e Thompson (2012) comentam que ele se conforma com o conjunto de Cinemas Novos emergentes da Europa, muito em particular com a *Nouvelle Vague* parisiense:

Embora o Brasil fosse, em muitos aspectos, um país ocidentalizado, permaneceu friamente como parte do Terceiro Mundo subdesenvolvido. Os cinéfilos, muito mais politicamente militantes do que seus pares na França, queriam que seus filmes falassem em nome do povo destituído de seu país — as minorias étnicas, os camponeses e os trabalhadores sem-terra. Influenciados pelo neorrealismo italiano, assim como pela *Nouvelle Vague*, os diretores procuraram registrar os dilemas e aspirações de sua nação. (BORDWELL; THOMPSON, 2012, p. 471).

Os autores fazem um esforço bastante grande de contextualizar a produção cinematográfica brasileira, mas acarretam em similaridades com as historiografias nacionais: há um enorme peso dado às vozes de Nelson Pereira dos Santos e de Glauber Rocha, tributação aos contextos políticos e de engajamento emergentes com os fenômenos dos Cinemas Novos. Contudo não há espaço para a discussão do humanismo e da crise existencial que acontece nos outros cinemas contemporâneos. Há uma autorialidade propriamente fílmica. Há um contexto de crise humana no mundo. Há um vazio existencial demarcando um olhar para o passado recente e para um futuro turvo. Há um esforço estético em sublinhar, de dentro para fora das personagens, o ardor do tédio diante do desenvolvimento econômico e as novas mazelas que dele surgem. Entretanto não há espaço para a reivindicação teórica e reflexão sobre a constituição narrativa dessas questões inexoráveis do tempo em que se encontram essas obras.

A porção anterior deste capítulo buscou contextualizar as considerações historicizantes do recorte em que se enquadra o período da cinematografia brasileira aqui estudado, não na sua condição nacional, mas como parte de algo muito maior. A própria historiografia, enquanto foco de estudo, ganha um poderoso aliado de análise (sociológica, estética, política) na figura do *Zeitgeist*, essa condição dentro dos recortes temporais que faz sublimar um conjunto de potencialidades distintas. Essas potencialidades são duplamente sincrônicas e diacrônicas. Elas estão lá na materialidade imediata de sua expressão temporal, mas também — no seu diacronismo — reverberam ao longo do tempo através de influências de estilo, revisionismos históricos e povoamentos dos discursos extemporâneos. Não existe uma cronicidade ideal do percurso histórico, mas cada olhar subjetivo para o passado é capaz de ressignificar e reorganizar questões particulares e diferentes em uma mesma perspectiva. Devo sublinhar, a partir desse pano de fundo, como cada recorte temporal articula uma própria atmosfera estética, uma própria ambiência narrativa e imagética, como latente à sua internalidade. Cada *Zeitgeist* diferente aparenta favorecer um conjunto estético diferente, que acaba por ser lido como uma organização particular de conjunturas estético-políticas, capazes de operar como ponto fulcral tanto da condição imagética das possibilidades fílmicas quanto de suas organizações narrativas.

## 2.3 DAS FALAS HISTÓRICAS

Ao longo dos subcapítulos seguintes, 2.3.1 e 2.3.2, são apresentados vestígios e excertos das falas históricas a respeito dos temas tratados aqui, mais detidamente a figura dos autores, Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person, e seus filmes, que organizam o foco empírico do trabalho, *Noite Vazia* e *São Paulo, Sociedade Anônima*, respectivamente.

### 2.3.1 Fragmentos de Jornais e Revistas

Em agosto de 2016, realizei uma saída de campo para coletar dados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Lá adquiri, sem verba de auxílio, algumas fotocópias de publicações a respeito do tema da tese. A busca foi realizada no sistema interno da Cinemateca e se organizou através dos seguintes descritores: nome dos diretores, nomes dos filmes e “existencialismo”. A escolha dos descritores respeitou o fluxo de elaboração da pesquisa, visto que, tanto pelo nome dos diretores e filmes quanto pelo vocábulo “existencialismo”, eu poderia averiguar a ocorrência de alguma composição discursiva capaz de, por si mesma, falar sobre esse contexto estético estudado aqui. Os sete excertos jornalísticos encontrados são: a) “Person e o cinema paulista”, entrevista dada a Alfredo Sternheim na revista *Filme Cultura*, n.º 5, (sem data) (chamado de “excerto 1”, referente às figs. 2, 3, 4 e 5); b) “Um homem preocupado em refletir sobre sua época”, matéria do jornal *Última Hora*, em 9 de janeiro de 1976 (chamado de “excerto 2”, referente à fig. 6); c) “Censura federal apagou a luz de ‘Noites Vazias’ (sic)”, reportagem de *Diário da Noite*, 28 de setembro de 1964 (chamado de “excerto 3”, referente à fig. 7); d) Coluna Cinema, por Paulo Perdigão, “‘Noite Vazia’ em Cannes”, *Diário de Notícias* (RJ), 28 de setembro de 1965 (chamado de “excerto 4”, referente à fig. 8); e) Coluna Um Dia Depois do Outro..., por Guilherme Figueiredo, “Ainda sôbre (sic) ‘Noite Vazia’”, *O Jornal* (RJ), 4 de junho de 1965 (chamado de “excerto 5”, referente à fig. 9); f) Coluna Cinema, “Khouri diz que ‘Noite Vazia’ busca o mal para combatê-lo”, *Folha de São Paulo*, 25 de maio de 1965 (chamado de “excerto 6”, referente à fig. 10); e) Coluna Ilustrada, “Bengell e Lara brilham em ‘Noite Vazia’ — exibição do filme de Khouri, hoje na Cultura, permite revisão da obra que a esquerda dos anos 60 abominava”, *Folha de São Paulo*, 5 de

fevereiro de 1993 (chamado de “excerto 7”, referente às figs. 11 e 12). Abaixo, constam as reproduções digitalizadas e suas análises.

Figura 2 — Excerto 1: “Person e o cinema paulista”, p. 300, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista *Filme Cultura*, n.º 5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

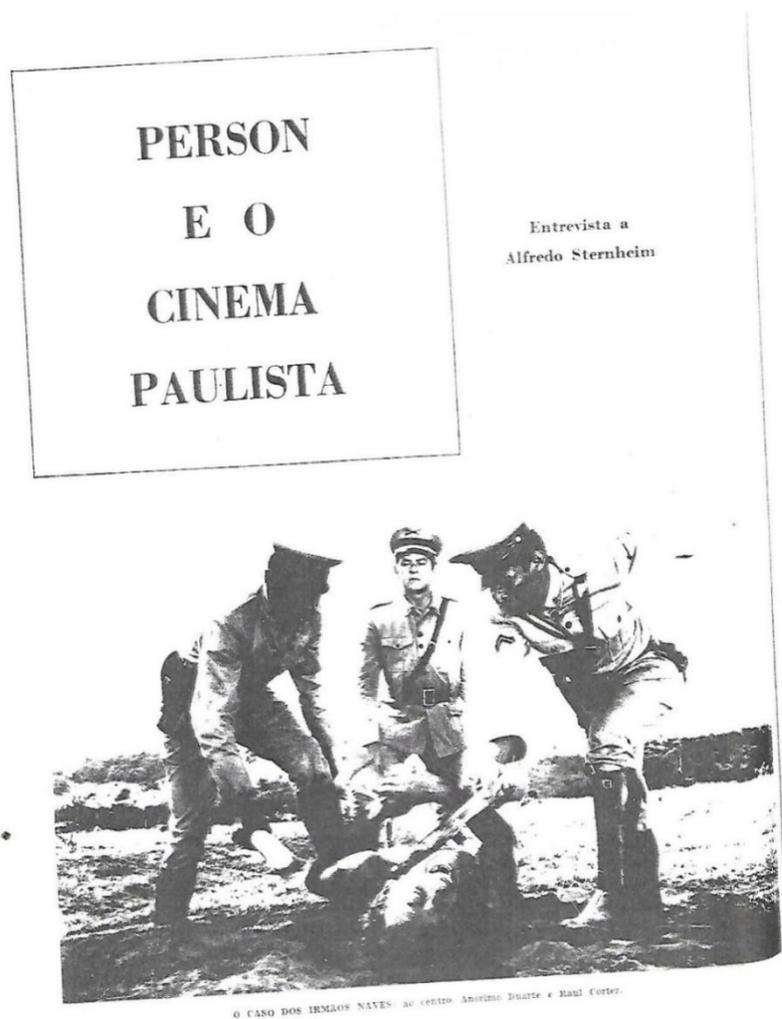


Figura 3 — Excerto 1: “Person e o cinema paulista”, p. 301, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista *Filme Cultura*, n.º 5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

**Filme Cultura** — Como se coloca no panorama cinematográfico brasileiro?

**Luiz Sérgio Person** — Eu e todos os realizadores paulistas nos encontramos de uma forma ou de outra, isolados. Marcamos, assim, uma característica do cinema em São Paulo: cada um tem um cinema desvinculado do outro. Cada filme paulista marca uma atitude diferente diante do cinema. Falo isso pensando, por exemplo, em um filme atual, do qual vi trechos recentemente. Aliás, esse filme tem um título bastante significativo diante dessa idéia de isolamento: é *A Margem*, de Osvaldo Candeias.

Todo autor, aqui, busca um tipo de cinema que conscientemente ou inconscientemente leva a uma pesquisa, a uma temática diversa de outro realizador. Não há — eu não diria uma unidade — mas uma certa equivalência de

idéias, de aspirações, alguma coisa que pudesse ser o elemento comum de definição do cinema paulista. Todos eles o são na medida que se encontram marginalizados e através dessas individualidades diversas, de objetivos contrários, formam o todo. *A Margem*, por exemplo, é um filme inesperado, totalmente diverso de tudo o que já se fez aqui em São Paulo, da mesma forma que *São Paulo S.A.*, creio, e alguns outros.

Enfim, cada filme trás uma mostra de isolamento, cada realizador tem características próprias de realização. Se quisermos verificar isso através de dois exemplos de continuidade com propósitos totalmente opostos, temos os casos de Mazzaropi e Khouri, um à procura de faturamento, atendendo a um gosto do público, o outro como expressão máxima de um cinema individualista, de preo-

cupação existencial e estilística. O Khouri, além de manter-se sempre fiel à mesma temática, procura levá-la às últimas conseqüências formais. E nesse sentido, à medida que vier a dar um passo, corre o risco de desligar-se de seu público.

Através desses dois exemplos, encontramos uma ausência de correspondência em outros filmes que aqui se realizam. Mazzaropi não tem nenhum seguidor, nenhum outro tipo de filme que se aproxime dele. Se alguém parte para uma realização comercial, não há equivalência com Mazzaropi. A prova é José Mojica Marins. Seu gênero é o “horror”, mas a intenção de realizador é a busca de um cinema comercial.

Faço parte desse isolamento que há em São Paulo e mesmo os mais ativos, “tipo Khouri” ou “tipo comercial”, dão assim o tom do cinema paulis-



SÃO PAULO S.A.: Oteio Zeloni e Walmor Chagas.

Figura 4 — Excerto 1: "Person e o cinema paulista", p. 302, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista *Filme Cultura*, n.º 5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

## PERSON E O CINEMA PAULISTA

... E veja que tudo isso se reproduz até em curta-metragens como *Perto do Coração Selvagem*, onde deveria haver uma influência de Khouri. Mas não há. A não ser a presença de um intérprete de suas fitas, Mário Benvenuti, não há nada que se configure como decorrência do cinema de Khouri, embora seja de seu ex-assistente Maurício Rittner. E tomando a trajetória de Benvenuti, o veremos em *A Margem*, uma fita e um trabalho totalmente opostos aos outros. Trata-se de uma película estranhíssima.

**Filme Cultura** — Existe alguma relação entre *O Caso dos Irmãos Naves* e *São Paulo S.A.*?

**Luiz Sérgio Person** — Primeiro, existe uma série de elementos. Afinal, são do mesmo realizador, há o mesmo tipo de preocupação, como encarar o modo de filmar. Nesse sentido, há uma grande correlação entre as duas fitas que se libertam de um aparato técnico, de filmagem em estúdio por exemplo, que caracteriza aquilo que eu chamo o falso surto industrial, buscando em vez disso um cinema de meios técnicos reduzidos, de filmagem "in loco", enfim, um cinema sem a "entourage" industrial que caracterizam mesmo os filmes "pos-Vera Cruz" e que hoje praticamente só persiste em Khouri. Até mesmo a produção da nova fita de Bláfera, *O Quarto*, ao que consta, é totalmente diversa de *Ravina*.

Portanto, nesse sentido há realmente uma correlação. Mas, a preposição inicial é totalmente oposta. *São Paulo S.A.* é um filme feito de uma experiência pessoal de ambições e frustrações individuais. Conquanto eu negue a afirmação de muitos críticos — que, de certa forma, eu teria feito um filme autobiográfico — admito que sem esse "background" da minha

vida não teria havido *São Paulo S.A.* O filme nasceu de uma vivência, justamente dos anos em que eu estive afastado do cinema, da TV e do teatro. Foi num contato com a atividade industrial da cidade que tomei os elementos para fazer a fita.

Já *O Caso dos Irmãos Naves* parte de um fato, uma situação, de um ambiente, totalmente estranhos a mim. O caso me impressionou vivamente em 1956, a primeira vez que li algo sobre o assunto, antes mesmo de pensar em fazer *São Paulo S.A.* Jamais esta história teria qualquer relação com o filme

que agora foi realizado, se tivesse sido feito antes. Seria então mais ou menos um relato policial, um suspense. Ao contrário do meu filme anterior, esse tem uma objetividade essencial. *O Naves* é, assim, uma abstração de todo o conteúdo subjetivo; anseio e frustrações individuais deixam de existir. Ao contrário de *São Paulo S.A.*, não há personagens condutores, completa. Há mesmo uma obsessão de inversão, de reviravolta estrutural.

Várias vezes fui acusado de oportunista, como se fosse ao gosto do momento, como se fizesse cinema de acordo com o gosto vigente, como se eu fosse alguém sem idéias próprias de cinema, de definição pessoal



*O CASO DOS IRMÃOS NAVES*: no centro, Raul Cortez e Juca de Oliveira.

Figura 5 — Excerto 1: "Person e o cinema paulista", p. 303, entrevista dada a Alfredo Sternheim, publicada na revista *Filme Cultura*, n.º 5 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

como cineasta. Talvez a mudança de São Paulo S.A. para O Caso dos Irmãos Naves possa vir a satisfazer, mais uma vez, essa idéia.

**Filme Cultura** — Quer dizer que não pretende manter-se fiel a um só gênero, a uma só temática?

**Luiz Sérgio Person** — Não. Não pretendo. Absolutamente. A única concessão que fiz nos últimos anos foi a tentativa com Roberto Carlos. No fundo, o que havia, além da impossibilidade de fazer *O Caso dos Irmãos Naves*, era eu poder chegar à comédia. Estava mais interessado na comédia do que no filme sobre Roberto Carlos. A meu ver, morre frustrado o cineasta que não faz comédia e musical.

**Filme Cultura** — Você se considera integrado no "cinema novo"?

**Luiz Sérgio Person** — Eu poderia dizer num tom meio sério, meio brincadeira, que eu vejo como um caso engraçado sem muito sentido, essa necessidade de enquadramento. Não posso dizer que faço parte de um grupo. Essa é a verdade. Há pessoas que necessitam de uma religião, de uma idéia gregária para sobreviverem. O próprio cinema que faço, o meio em que vivo, de certa forma contrariam a idéia de me considerar "cinema novo" ou "velho".

De fato, concordo, meu primeiro filme foi encampado pelo "cinema novo". Mas — aí eu discordo — o "cinema novo",

seja pelo que realizou ou pelo que deixou de realizar, negativa ou afirmativamente, o fez com grande alarde, representando um momento importante de determinada época de aprimoramento cultural no Brasil. Acho que sem o "cinema novo", sem essa idéia inicial de "cinema novo", dificilmente colocaríamos em discussão ampla no Brasil o problema do cinema, quebrando a dissociação cultural que havia.

Hoje, à certa distância da efervescência de então, pode-se ver que houve uma injusta supervalorização de certos filmes que nada tinham de novo ou notável, e que só pela ebulição reinante, pela promoção, é que ganharam destaque. Além do mais, acho que o "cinema novo", pelo menos como aquele movimento inicial, já não existe.

**Equipe de O Caso dos Irmãos Naves** — Produção: Lauper Filmes Ltda., M.C. Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda. \* Distribuição: M.C. e P.D.C. \* Produtores: Glauco Mirko Laurelli, Luiz Sérgio Person \* Direção: Luiz Sérgio Person. \* Argumento e roteiro: Jean-Claude Bernadet e Luiz Sérgio Person. \* Documentado no livro "O Caso dos Irmãos Naves", de João Alamy Filho. \* Fotografia e câmera: Oswaldo de Oliveira. \* Edição e montagem: Glauco Mirko Laurelli. \* Direção de arte: Sebastião de Souza e Person. \* Assistente de direção: Sebastião de Souza. \* Gerente de produção: Sérgio Ricci. \* Elenco: Anselmo Duarte, John Herbert, Juca de Oliveira, Raul Cortez, Sérgio Hingst, Lélia Abramo, Cacilda Lanuza, Júlia Miranda, Hiltruz Helz, João Quincas, Milton de Lima Filho. \* Filmado em branco-e-preto, película Gevapan 36. \* Laboratório: Rex Filme S.A. \* Som: Odil-Fono-Brasil. \* Projeção: 92 minutos.



Em “Person e o cinema paulista”, entrevista dada a Alfredo Sternheim na revista *Filme Cultura*, n.º 5, (sem data)<sup>40</sup>, a primeira página é organizada quase que em um estilo minimalista. Ela prioriza a visualidade imagética da informação em detrimento do potencial verbal. Em uma “caixa branca”, temos o título em caixa-alta: “PERSON E O CINEMA PAULISTA”. A maneira isolada como essa informação aparece, além do destaque de diagramação, pode ser lida como uma indicialidade de algo que toca a própria entrevista, a carreira de Person e a materialidade histórica do cinema no período — a sensação de pertencimento —, um conceito muito caro às concepções existencialistas dos modelos de pensamento e com diversos reflexos nas organizações narrativas. O cinema de Person cria seu próprio nicho e seu próprio conceito condutor — se assim assumirmos enquanto possibilidade. A maneira como a frase se organiza quase sugere o diretor frente a frente com as criações fílmicas paulistas, não tanto um companheirismo de lado a lado, mas quase uma contemplação não distante do *flâneur* baudeleriano. A imagem que ilustra a abertura da entrevista é um *frame* bastante icônico do filme *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), dirigido e adaptado por Luís Sérgio Person. Trata-se de uma obra bastante discutida, tanto no campo do cinema, por ser um premiado esforço fílmico em construir uma alegoria sobre o período da década de 1960 no Brasil, quanto no campo das ciências jurídicas, por ser um caso paradigmático de erro jurídico. O *frame* mostra três autoridades policiais cometendo um ato de violência contra uma pessoa, uma figura de linguagem visual que representa a totalidade do filme na sua parcialidade enquanto *frame*, mas que também alerta para os fantasmas vividos pelo diretor durante o período da Ditadura Militar no Brasil. Jean-Claude Bernardet, na edição comentada do roteiro do filme, enfatiza:

As relações com o nosso presente social e político eram evidentes: a polícia tinha inventado uma falsa realidade pela tortura, e a tortura vinha sendo praticada no Brasil pela Ditadura Militar. O julgamento dos Naves se deu no início do Estado Novo, com um judiciário submetido às novas autoridades, e no nosso presente a justiça tinha deixado de existir e se instalara um regime de violência e arbitrariedade. (PERSON; BERNARDET, 2004, p. 8-9).

Sendo assim, as noções de justiça, injustiça, dignidade e tortura operam por trás da narrativa como as engrenagens que movem a história. Contudo, como o próprio Bernardet propõe, a reconstituição histórica foi deixada em segundo plano, favorecendo

---

<sup>40</sup> Presumidamente entre 1967 e 1968, o que é deduzido pelo teor da entrevista, as colocações propostas e a sugestão dos funcionários e funcionárias da Cinemateca Brasileira.

assim um aspecto alegórico, denunciativo, marcante da representação de um tempo vindouro ao do Estado Novo.

No início do segundo parágrafo, ao responder a pergunta “como [ele] se coloca no panorama cinematográfico brasileiro?”, Person lança a primeira noção que pode nos levar às especificidades desse cinema muito particular realizado nesse período — e tão dissonante de outras realizações, como as comédias e as produções cinemanovistas. Luís Sérgio Person aponta que ele e todos os realizadores paulistas se encontram isolados, desvinculados uns dos outros<sup>41</sup>, marcados por diferenças que os separam diante da própria maneira de ver, pensar e encarar o cinema. A conclusão de sua primeira exposição faz alusão a *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, como muito significativo dessa lucubração que faz sobre ser cineasta, ser cineasta paulista.

Sobre esse último ponto, a citação do filme de estreia de Candeias não soa gratuita. Trata-se de um filme ambicioso (como Fernão Ramos e tantos outros qualificaram o filme), que faz uma tentativa bastante rica de explorar diferentes olhares subjetivos, doloridos, lamacentos e lacônicos. Há um certo misticismo nos jogos de olhares e visões das personagens mostradas no filme. *A Margem* traduz para uma linguagem própria a existência de olhares que simplesmente são, “estão aí”. Talvez seja esse o ponto de toque que faça Person citar Ozualdo Candeias: ambos, por quaisquer razões que possam ser, acabam favorecendo a criação de traduções de olhares que “estão aí”, que existem e se perdem entre a necessidade de elaboração ou descoberta de uma essência que lhes ampare e ancore algum sentido.

Se pudermos pensar na popularização histórica do pensamento sobre o período, predominantemente marcado pela presença do movimento do Cinema Novo, podemos perceber que a própria percepção de Person já indica caracterizações que aram o campo para um cinema de matriz existencial. O isolamento, a clausura de si e a margem não aparentam caracterizar apenas a construção de uma visão introspectiva e pessoal, quase como uma reflexão antropossociológica, mas também como algo atravessado por uma condição de existência que configura um certo olhar para uma determinada possibilidade estética. Sendo assim, há um reforço aqui das perspectivas que partem do ser, do existir, do agir no mundo, mesmo em uma indissolúvel confusão, como parâmetro de partida: não aparenta ser uma essência que, em divir, se materializa em uma de suas possíveis encarnações e organiza, somente então, a existência das

---

<sup>41</sup> Aqui cabe a inferência também de sua percepção de si diante dos demais realizadores do período.

personagens e as determinantes estéticas ao redor de sua construção, mas, interpretando a conjuntura em que Person se insere, exatamente o oposto. No terceiro parágrafo, ainda considerando a primeira resposta, Person levanta a questão da diferenciação, da pesquisa e partilha da vivência de outros cineastas como ponto de construção de si. *A Margem*, de Candeias, não é *São Paulo, Sociedade Anônima*. A expressão de si, enquanto cineastas, é individual, embora partilhando algumas dessas questões estéticas.

No quarto parágrafo do excerto 1, fig. 3, transcrição da entrevista dada por Luís Sérgio Person à revista *Filme Cultura*, podemos ler o seguinte trecho:

Se quisermos verificar isso através de dois exemplos de continuidade com propósitos totalmente opostos, temos os casos de Mazzaropi e Khouri, um à procura de faturamento, atendendo a um gosto (sic) do público, o outro como expressão máxima de um cinema individualista, de preocupação existencial e estilística. O Khouri, além de manter-se sempre fiel à mesma temática, procura leva-la às últimas consequências formais. E nesse sentido, à medida que vier a dar um passo, corre o risco de desligar-se de seu público. (FILME... s.d., p. 301).

Algumas questões declaradas por Person ajudam a compreender a essência da tese: a busca por uma identidade para o cinema paulistano; a oposição a Mazzaropi; a preocupação — compartilhada pelos cinemanovistas — com o público; o emprego direto do termo “existencialista” como qualificação de obra fílmica. Todas essas ideias parecem replicar a centralidade do discurso histórico que inscreve tanto Person quanto Khouri em uma mesma linha estética existencial não assumida na integralidade de sua potência. O fato de citar o nome de seu contemporâneo Walter Hugo Khouri é bastante sintomático dessa leva de cineastas paulistas “concomitantes” ao Cinema Novo, mas que se colocavam em outra perspectiva de mercado: se os cinemanovistas eram o cinema “cabeça”, o resgate do cinema pequeno-burguês da boemia paulistana era uma interpretação fiel, mas deslucada, de uma classe ascendente que encarava o vazio de si mesma na própria pele.

No primeiro parágrafo do excerto 1, fig. 4, o entrevistador questiona Person sobre a existência de uma relação entre *O Caso dos Irmãos Naves* e *São Paulo, Sociedade Anônima*. Person comenta que sim, que são vários elementos, sendo o primeiro ponto de apoio o fato de serem do mesmo realizador, o que traduz uma unidade no modo de “se preocupar com o filme” e “encarar o modo de filmar”. Dito isso, podemos pensar que, embora não exista uma proposta de filiação a um eixo de realizadores, grupo, etc., o próprio diretor percebe uma unidade em seu trabalho que podemos compreender como

algo próximo da noção de estilo, como propriamente marcas de autoralidade — se não tão evidentes, ao menos o próprio discurso do diretor sobre si acaba por sugerir esses vestígios:

[...] há uma grande correlação entre as duas fitas que se libertam de um aparato técnico, de filmagem em estúdio por exemplo, que caracteriza aquilo que chamo o falso surto industrial, buscando em vez disso um cinema de meios técnicos reduzidos, de filmagem “in loco”, um cinema sem a “entourage” industrial que caracterizam mesmo os filmes “pós-Vera Cruz” e que hoje praticamente só persiste em Khouri. (FILME... s.d., p. 302).

Esse tipo de comentário é muito sintomático da história do cinema brasileiro, das particularidades de sua produção e da própria maneira como as ondas vindouras vão negando questões trazidas do seu passado — talvez essa uma das qualidades integrantes da ontologia da própria noção de história. A opção por um cinema em locação, como o diretor propõe, a temática, os enquadramentos do filme, a caracterização de um falso surto industrial, redução de meios técnicos, essas questões todas reverberam particularidades do espírito de um tempo comum, mais gerais e atreladas ao contexto de como o final da 2ª Guerra Mundial afetou a produção cinematográfica no mundo, não apenas tecnicamente, mas introduzindo maneiras outras de se pensar cinema, da sua concepção à sua realização. É um cinema menor maquinalmente. As câmeras mais ágeis, as estruturas menos engessadas e artificialmente concebidas dão uma roupagem muito específica para o mundo retratado. Representam com fidelidade a ânsia por um afastamento dos conceitos ligados a indústria e produção “em massa”.

Adiante, no parágrafo seguinte, Person fala que há uma diferenciação pessoal na criação dos dois filmes. Para ele, *São Paulo, Sociedade Anônima* é:

[...] fruto de uma experiência pessoal de ambições e frustrações individuais [...] de uma vivência, justamente dos anos em que eu estive afastado do cinema, da TV e do teatro. Foi num contato com a atividade industrial da cidade que tomei os elementos para fazer a fita. Já *O Caso dos Irmãos Naves* parte de um fato, uma situação, de um ambiente, totalmente estranhos a mim. (FILME... s.d., p. 302).

Mesmo sendo muito difícil de dissociar o momento político no qual estão inseridas as obras citadas (a materialidade jornalística de *O Caso dos Irmãos Naves*, sua adaptação por Person e *São Paulo, Sociedade Anônima*) o diretor se esforçou para manter uma linha narrativa que dialogasse com o público, não se tornasse “inimigo das bilheteiras”, como e, alguns casos dos contemporâneos cinemanovistas, o que constitui um esforço

consciente do diretor na esteira do seu tempo, remodelando e redefinindo sua própria identidade enquanto cineasta e sua relação com o público enquanto realizava seus filmes.

Luís Sérgio Person segue explicando que, para ele, “Naves”, é uma abstração de todo conteúdo subjetivo que o distancia de um simples relato policial. Não se tenta aqui um filme de gênero, nos moldes industriais, ou comercialmente conformados, como o próprio diretor critica, mas um suspense alegórico que toca nas frustrações traçadas pelas questões de injustiça, pela materialidade histórica do caso e que, “ao contrário de *São Paulo, Sociedade Anônima*, não há personagens condutoras. Há uma inversão de estrutura completa. Há mesmo uma obsessão de inversão de reviravolta estrutural”. Ainda assim, Person sublinha que foi acusado de oportunismo, como se tivesse fazendo um cinema de gosto de momento, como se as propostas se pautassem por gostos vigentes, “sem ideias próprias de cinema, de definição pessoal como cineasta”. Essas questões apontam para a discussão de autoralidade no cinema, uma particularidade muito marcante que compunha o momento cultural no qual Person se insere. Parte da crítica e de seus pares cobrava dele uma postura autoral, algo que impusesse uma autenticidade irrevogável em seus filmes. Contudo as próprias proposições de si, segundo outra parte da crítica da época, pareciam garantir tal autenticidade.

A revista *Filme Cultura* ainda segue, na última página da entrevista, questionando Person se ele “não pretende manter-se fiel a um só gênero, a uma só temática”. O “problema” dos gêneros no cinema atravessa sua própria história, pauta inúmeras de suas discussões, desde a autoria até pormenores mais pragmáticos ligados a questões de estilo. Enquanto discussão, a questão de gênero narrativo foi extremamente ativa na primeira metade do século XX, talvez um reflexo do próprio estruturalismo enquanto modelo de pensamento vigente, forçosamente operando na cultura. Com o passar dos tempos, as questões de gênero narrativo vão se complexando e se subdividindo, tornando-se mais inclusivas de especificidades de enredo e de produção que pautavam as filmagens. Naquela época — ou mesmo hoje, final da segunda década do século XXI —, podemos perceber como as particularidades de gênero pontuam as próprias idiossincrasias do tempo a que pertencem, onde se inserem. Muito de sua constituição tem a ver com o diálogo com um grande público que não abre mão das surpresas dos filmes, mas que demanda deles uma autoidentificação prévia para que suas expectativas sejam devidamente manejadas. Person tinha, pelo que pode ser visto no tom de suas

falas e de seus filmes, um interesse de “paz” com o público, diferente do que é possível perceber em seus contemporâneos do Cinema Novo, que batalhavam com o público e seus prazeres de fruição — embora tivessem criticamente seu valor legitimado.

A pergunta, circunscrita na filiação a “um só gênero”, reflete um pouco os sucessos de bilheteria da época. Diversas comédias — essencialmente filmes de gênero — batiam as bilheterias mais altas, enquanto os dramas realistas e intelectuais que coabitavam as salas de cinema lutavam para encher as poltronas. Na resposta de Person, podemos notar uma percepção de “cinema de gênero” como um tipo específico de narrativa fílmica onde as concessões são a tônica da produção, como se a intencionalidade — aqui talvez um outro nome para as mobilizações autorais de concepção de filmagem e ideia de filme — fosse tolhida pelas especificidades do gênero a ser realizado. Nogueira (2010) comenta que os filmes falam de si próprios. Sua materialidade e suas condições ontológicas, organizam as possibilidades de percepção e imprimem marcas que vão sendo herdadas, replicadas e redistribuídas a fim de constituir, em um ponto de vista analítico, a identificação de um determinado esforço criativo. Ainda, o autor comenta que, embora constantemente mutáveis e subdivisíveis:

[...] torna-se difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero. No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. (NOGUEIRA, 2010, p. 3).

Sob a ótica da fala de Nogueira, podemos pensar que, sim, Person se esforça para mudar suas temáticas e diversificar seus modelos de fazer cinema, muito embora seja possível estabelecer um diálogo de seus filmes com os cinemas de outras e outros cineastas. Perpassando *São Paulo*, *Sociedade Anônima*, *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), *Panca de Valente* (1968), *Cassy Jones*, *o Magnífico Sedutor* (1972); *Vicente do Rego Monteiro* (1974), sua carreira se diversifica muito, contudo podemos lançar a ideia de que a materialidade de suas imagens falam muito dos procedimentos técnicos envolvidos nas filmagens, no grão de sua imagem, como a partilha de uma determinada sensibilidade de imagem, de fazer imagem.

Person fala que sua “aventura” nos gêneros audiovisuais, enquanto representatividade de concessões criativas, se extinguiu na tentativa de realizar uma comédia com Roberto Carlos, grande expoente cultural da música na época. Mesmo com

suas posições críticas, Luís Sérgio Person ventila que “morre frustrado o cineasta que não faz comédia e musical”, talvez uma referência à própria história do cinema industrial norte-americano, marcante no percurso formativo do imaginário brasileiro das décadas anteriores.

A última pergunta expressa pela revista *Filme Cultura* é de extremo interesse histórico para este trabalho — e deve ser tomada como tal. Person é questionado se “considera integrado no Cinema Novo”, ao que o cineasta paulista responde:

Eu poderia dizer num tom meio sério, meio brincadeira, que eu vejo como um caso engraçado sem muito sentido essa necessidade de enquadramento. Não posso dizer que faço parte de um grupo. Essa é a verdade. Há pessoas que necessitam de uma religião, de uma ideia gregária para subverterem. O próprio cinema que faço, o meio em que vivo de certa forma contrariam a ideia de me considerar “cinema novo” ou “velho”. (FILME... s.d., p. 303).

Nas palavras do realizador podemos ver o estranhamento causado pela pergunta, embora discursivamente proposto sem atritos. A história do cinema de Person, talvez, em última instância, seja a busca por uma reflexão de si, de um reflexo narrativo e imagético de uma individualidade muito particular, que, embora se aliasse contemporaneamente a um outro grupo de imagens, buscava as suas próprias para garantir a sua existência por si mesmo. A repudia ao enquadramento talvez seja uma necessidade de afirmar o próprio vínculo consigo mesmo — dada a dedicação, a questão volitiva de se exercer cineasta, abrir mão de determinadas coisas para se constituir cineasta de si mesmo nos próprios termos, algo que aparece fortemente nas dúvidas de suas personagens em *São Paulo, Sociedade Anônima*.

O fato de haver um interesse — no mínimo jornalístico — em questionar Luís Sérgio Person, enquanto figura autoral, se ele se percebe como membro do movimento cinemanovista pode ser lido, dentre outras, da seguinte maneira<sup>42</sup>: a) como um tema de interesse público; b) como uma incerteza conceitual; c) como uma historicidade. O primeiro ponto, “a”, configura-se quase como uma articulação de capital simbólico no sentido de que “agrega-se leitoras e leitores<sup>43</sup>” ao se promover discussões sobre o tema do Cinema Novo. Suas polêmicas, incursões políticas em um período de forte instabilidade, chamam atenção, auxiliam na “venda” da matéria para além do interesse na obra material do cineasta. Uma opinião contrária ao Cinema Novo, também se

<sup>42</sup> A partir de uma lógica dedutiva.

<sup>43</sup> Mesmo, evidentemente, se tratando de um público circunscrito por pessoas interessadas no assunto do cinema brasileiro.

configura como algo interessante, pois, de um lado temos, o apelo crítico do movimento, de outro, temos suas dificuldades com as questões de bilheteria. O ponto “b” parte de uma lógica bastante concreta: não há uma certeza inabalável sobre a posição de Person no seu contexto cultural, assim como não há um debate encerrado sobre os membros integrantes de um possível Cinema Novo brasileiro — ainda mais para a época em que a revista foi lançada (aqui tratado como 1967–1968). É evidente que os escritos de história do cinema brasileiro flertam com essas questões, mesmo não as assumindo, mas a ausência de um consenso largo é gritante e corrobora na execução deste estudo. Por fim, o ponto “c” lida com a historicidade do material. Ele carrega questões dos pontos anteriores, “a” e “b”, mas se permite ser lido como uma evidência histórica de um discurso de incerteza, de investigação indeterminada. A figura de Person, mesmo no final da década de 1960, pelo que trata a entrevista, ainda não estava cristalizada no imaginário popular ou mesmo dos leitores e leitoras “especializados” da revista. Esse tipo de questão pode ser encarada como ponto de apoio da revisão historiográfica crítica, como ponto de apoio para uma reavaliação do decurso histórico do cinema brasileiro, algo que reverbera em suas palavras finais na entrevista, ao comentar que o “atual” distanciamento da ebulição do Cinema Novo permite perceber que houve uma supervalorização de alguns filmes que nada tinham de novo ou notável, mas que se aproveitaram da efervescência da discussão do período. Então, dessa forma, pelas questões trazidas pela sua entrevista, podemos pensar que Person, embora próximo do Cinema Novo, não estava preocupado com o rótulo ou mesmo com uma possível cartilha estilística pela qual devesse seguir e articular autoconcessões. A impressão que fica, discursivamente, é que seu cinema era “endógeno”, para si, para refletir sua constituição individual e suas percepções sobre o tempo que vivia e os sentimentos que o mobilizavam. Quase que de modo sartreano, Person fala de si em uma predileção de sua existência a priori de uma essência.

Figura 6 — Excerto 2: reprodução do jornal *Última Hora*, 1976 (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).



## Um homem preocupado em refletir sobre sua época.

Person se tornou conhecido como diretor de cinema a partir de seu primeiro longa-metragem — São Paulo S.A. — em 1965. Seu talento de diretor seria confirmado em seguida com “O Caso dos Irmãos Naves” (“Pança Valente” (uma tentativa de Western) e “Cassie Jones, O Magnífico Sedutor”. Desde 1973, contudo, quando viu frustradas suas tentativas de conseguir produtor para um novo projeto — levar “A Hora dos Ruminantes” às telas — vinha-se dedicando apenas a teatro.

Estudante de direção do Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma, de 1961 a 1963, fez então dois curtas-metragens de ficção: “Al Ladrô” e “L’Ottimista Sorridente”. Também na Itália, trabalhou como assistente de Luigi Cimencini em “Anni Ruggenti”, e assinou o documentário “Palazzo Doria Pamphili”.

Sobre São Paulo S.A., que dirigiu ao retornar ao Brasil, ele diria:

— O filme nasceu de uma vontade muito antiga de fazer cinema com uma nova visão que tive de minha cidade, dos seus e dos meus problemas, ao sair daqui, em 1961. É um filme muito pessoal, onde se chocam conflitos particulares com preocupações sociais. E, sobretudo, um filme de libertação: não me sentiria capaz de fazer outro filme antes desse.

### CRÍTICO

Consciente, atuante, e observador dos problemas de sua época, Person diria também sobre a adaptação do argumento de sua autoria: “a adaptação oferecia um problema muito grande — fazer a cidade participar, torná-la um verdadeiro personagem dentro do filme. Comunicar, devolver ao espectador, em forma de cinema, uma realidade que lhe é vizinha, circundante. Mostrar essa realidade sob um crivo de crítica, de reflexão. Acredito que o problema foi resolvido, mas o caminho é longo. Penso que São Paulo, a Sociedade Anônima que tentei desvendar, merece ainda outros registros, e muitos outros enfoques”.

A mesma disposição de encarar criticamente a realidade o levou a escrever o argumento de “O Caso dos Irmãos Naves”, baseado no famoso erro judiciário cometido na cidade de Araguari, em 1937, que dirigiu em 1967:

— O que Jean Cau de Bernardet e eu queríamos, ao escrever o argumento, não era atingir a ficção, nem ficar no simples documentário. Nosso desejo era, objetivamente, dar ao espectador, o resultado de uma reflexão em torno de fatos e documentos reais. Nossa preocupação consistiu em descrever o mecanismo que tornou possível o erro judiciário pelo qual dois irmãos foram condenados e acabaram pagando por um crime que não existiu. Nada foi inventado. Apenas demos forma cinematográfica e reconstituímos os fatos que melhor esclarecessem o mecanismo. Queríamos um filme seco, simples, direto, sem heróis. Mas, ao mesmo tempo, um filme de idéias, de comunicação, de calor humano que não tornasse árido o nosso propósito.

### VERSÁTIL

Se o cinema foi sua grande paixão, o teatro foi a primeira. Estudante, atuava no grupo amador de seu colégio. E mais tarde formaria, com Antunes Filho e Flávio Rangel, o Teatro Paulista de Câmara. Na mesma época, foi revelado pelo Grande Teatro Cacilda Becker, que era levado ao ar às segundas-feiras, pela tevê Record. Mas Person não se mostrava complacente quanto ao seu talento de ator. Em 1973, por ocasião da estreia de “El Grande de Coca-Cola”, diria, numa entrevista a Regina Penteado:

— Sou um canastrão tão grande que quando estou dirigindo e mostro como quero que os atores digam alguma coisa, fico abismado com o resultado”.

Para montar “El Grande de Coca-Cola”, Person transformou o então cine St-Tropez em teatro — o atual auditório Augusta. Para isso, das coisas que mais lhe davam prazer: seu barco.

Depois de encerrada a temporada da peça, Person continuaria a dirigir teatro, encenando “Entre Quatro Paredes”, de Sartre. Produziria em seguida “Brecht segundo Brecht” e “Orquestra de Senhoritas”, que também dirigiu.

Com muitos planos em mente, Person pretendia montar, este ano, um grande musical sobre a vida brasileira dos anos 30 até agora, além de voltar a dirigir cinema, possivelmente com seu antigo projeto de filmar “A Hora dos Ruminantes”, de J. J. Veiga.

O excerto 2 se trata de uma matéria do jornal *Última Hora*, datado de 9 de janeiro de 1976. Possui uma página, fotocopiada aqui e constituída por três caixas fotográficas ilustrativas, um título de matéria em fonte maior que os demais itens escritos e um texto dividido em duas colunas e organizado em três partes, sendo duas delas introduzidas por subtítulos em caixa-alta — termos utilizados foram “CRÍTICO” e “VERSÁTIL”. Não há uma assinatura do texto, pressupõe-se assim a Redação.

As três caixas no topo do texto jornalístico trazem, quase em mesmo tamanho, *stills* remetendo a filmes de Luís Sérgio Person: *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, acrescido do comentário “último filme”, em uma foto que aparenta ilustrar um momento de instrução de atuação; uma cena de tortura de *O Caso dos Irmãos Naves*; e bastidores das filmagens de *São Paulo, Sociedade Anônima*, comentados com a frase “Nas filmagens de ‘São Paulo S.A.’”, uma imagem que traz o diretor junto com o ator Walmor Chagas e a atriz Eva Wilma. A ordem das imagens sugere uma retrospectiva da carreira de Person, mostrando do último a um de seus primeiros filmes.

O primeiro parágrafo introduz aos leitores e leitoras a figura de Person enquanto diretor de cinema. Conta que ele ficou conhecido como cineasta a partir da realização de seu primeiro longa-metragem, no caso, *São Paulo, Sociedade Anônima*. Em seguida, a autora ou o autor da matéria afirma que o talento de Person se confirma em seguida com *O Caso dos Irmãos Naves, Panca Valente* — qualificado como uma tentativa de *western* — e *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*. O trecho se encerra com o comentário de que, desde o ano de 1973, com a impossibilidade de conseguir alguém para produzir seu novo projeto, então intitulado *A Hora dos Ruminantes*, o diretor se voltou para o teatro. Já, no segundo parágrafo, há uma contextualização histórica da trajetória de Person. Comentam que ele foi estudante de direção do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, de 1961 a 1963, onde realizou dois curtas-metragens ficcionais intitulados: *L'Ottimista Sorridente* (1961) e *Al Ladro* (1962) — os quais figuraram em uma mostra<sup>44</sup> sobre o diretor em 2016, em São Paulo, no espaço Itaú Cultural. Também na Itália, Person trabalhou, segundo a matéria, como assistente de direção de Luigi Zampa<sup>45</sup> no filme *Gli Anni Ruggenti* (1962) e como diretor do documentário *Palazzo Doria Pamphilj*. Nesses parágrafos de contexto, é possível perceber uma dimensão profunda da carreira de Person, sua trajetória da Itália até o retorno ao Brasil e sua incursão no teatro diante das dificuldades de financiamento que o distanciaram do cinema.

O terceiro parágrafo fala que Luís Sérgio Person dirige *São Paulo, Sociedade Anônima* ao voltar ao Brasil e comenta que ele “diria” (sic):

<sup>44</sup> A mostra *Ocupação Person* contou com incursões do diretor no teatro: uma leitura da peça *Orquestra de Senhoritas*, o espetáculo infantil *Anjo de Papel* e a peça *A Portas Fechadas*, livremente inspirada em *Huis Clos*. Já a mostra fílmica contou com *Al Ladro, O Caso dos Irmãos Naves, Panca de Valente, L'Ottimista Sorridente, São Paulo, Sociedade Anônima*, e *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*. (BALLOUSSIER, 2016)

<sup>45</sup> Correção da referência, no artigo, a Luigi Cimencini, provável erro de redação do sobrenome Comencini, referente a outro diretor de cinema.

O filme nasceu de uma vontade muito antiga de fazer cinema com uma nova visão que tive de minha cidade, dos seus e dos meus problemas, ao sair daqui, em 1961. É um filme muito pessoal, onde se chocam conflitos particulares com preocupações sociais. É, sobretudo, um filme de libertação: não me sentiria capaz de fazer outro filme antes desse. (UMHOMEM... 1976, s.p.).

Essa fala, trazida presumidamente de Person, corrobora com questões vistas na entrevista do excerto anterior. O diretor aparenta fazer questão de expressar a personalidade do filme, como se a fronteira entre a percepção de São Paulo por Person e a fronteira imagética do filme se borrarassem, fossem desfocadas pela própria maneira do cineasta pensar que tipo de cinema estava fazendo e como ele acomodaria as questões que o mobilizavam naquele momento, algo expressamente visível quando observamos o trecho “conflitos particulares com preocupações sociais”, algo muito incrustrado no contexto de regime político vivido pelo Brasil na época e com o desfecho de libertação. Mais do que uma aventura cinematográfica, é possível postular que, para Person, *São Paulo, Sociedade Anônima* foi uma necessidade, quase como se a trama flertasse com alguma dimensão catártica buscada pelo cineasta.

O quarto parágrafo, que traz o subtítulo “CRÍTICO”, em caixa-alta, inicia-se caracterizando o diretor como consciente, atuante e observador dos problemas de sua época. Em seguida o texto, de maneira um pouco desconexa e confusa, trata de uma adaptação de um argumento e traz uma fala, supostamente de Luís Sérgio Person, comentando:

[...] a adaptação oferecia um problema muito grande — fazer a cidade participar, torna-la um verdadeiro personagem do filme. Comunicar, devolver ao espectador em forma de cinema uma realidade que lhe é vizinha, circundante. Mostrar essa realidade sob crivo de crítica, de reflexão [...]. Penso que São Paulo, a Sociedade Anônima que tentei desvendar, merece ainda outros registros, e muitos outros enfoques. (UMHOMEM... 1976, s.p.).

Sobre, presumidamente, *São Paulo, Sociedade Anônima*, Person mantém o tom confessional. E de uma maneira reveladora, propõe o não encerramento da obra em si. Ao comentar que as questões levantadas no filme merecem mais e outros registros e enfoques, é possível circunscrever uma certa natureza episódica ao filme, como se sua narrativa, ao final, pontuasse o recorte que propõe, mas já alertando para outras questões adjacentes ao filme. Sua ideia de tornar a cidade em si protagonista ecoa um passado cinematográfico dessa tentativa, no caso, as sinfonias de cidade, uma tipologia fílmica documental razoavelmente comum nas décadas de 1920 e 1930 e presente

também em São Paulo através de *São Paulo: sinfonia de uma metrópole*, realizado em 1929 por Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig.

O quinto parágrafo dá conta de *O Caso dos Irmãos Naves*. Inicia-se com uma proposição de continuísmo, de que há, na constituição de Person enquanto diretor, uma verve crítica e que é esse olhar crítico que o mobiliza a escrever o argumento, juntamente com Jean-Claude Bernardet, de *O Caso dos Irmãos Naves*. Em uma fala atribuída diretamente a Person, o diretor comenta que ele e Bernardet queriam atingir algo entre a ficção e o documentário ou nem um, nem outro:

Nosso desejo era, objetivamente, dar ao espectador, o resultado de uma reflexão em torno de fatos e documentos reais. Nossa preocupação consistiu em descrever o mecanismo que tornou possível o erro judiciário pelo qual dois irmãos foram condenados e acabaram pagando por um crime que não existiu. Nada foi inventado. Apenas demos forma cinematográfica e constituímos os fatos que melhor esclarecessem o mecanismo. Queríamos um filme seco, simples, direto, sem heróis. Mas, ao mesmo tempo, um filme de ideias, de comunicação, de calor humano que não tornasse árido o nosso propósito. (UMHOMEM... 1976, s.p.).

Algumas questões aqui saltam aos olhos. A primeira diz respeito ao próprio texto jornalístico e à proposta de um certo continuísmo na carreira de Person. Quando o próprio cineasta fala em um resultado de uma reflexão em torno de coisas, fatos e documentos reais, há um elo com a materialidade do real que o impulsiona a recortar o que vê e sente em *São Paulo, Sociedade Anônima*. Quando ele filma *O Caso dos Irmãos Naves*, Person está propondo uma brincadeira com os limites da ficção. Ele afirma que nada foi inventado, entretanto, sua autoria, a maneira como condena os fatos a uma dimensão cinematográfica, traz à materialidade do real um potencial latente naquela história e no universo de imagens que ela cria e habita. A própria fala “apenas demos forma cinematográfica” ecoa questões de autoralidade, de não conformidade, que orbitam a própria carreira e constituição de Person enquanto diretor. Por fim, quando fala: “Queríamos um filme seco, simples, direto, sem heróis. Mas, ao mesmo tempo, um filme de ideias, de comunicação, de calor humano que não tornasse árido o nosso propósito”. Ele está comentando sobre as motivações internas dele mesmo, que o mobilizaram, juntamente com Jean-Claude Bernardet, a construir uma determinada ambiência que constitui o filme. Os adjetivos indicados pelo diretor organizam propriamente a atmosfera do filme. Trata-se de uma narrativa construída imagetivamente a partir de uma segura árida, mas que, na sua simplicidade direta,

comunica ideias, e que também se preocupa com a constituição de um calor humano que valoriza a própria noção de justiça e humanidade envolvidas na trama, que, mesmo sem heróis, coloca o próprio enredo como protagonista.

Os últimos cinco parágrafos do texto são organizados através do subtítulo “VERSÁTIL”, também em caixa-alta. O sexto trecho inicia trazendo um comentário sobre a história de vida e a personalidade de Luís Sérgio Person, afirmando que, se o cinema foi sua grande paixão, o teatro foi sua primeira. Traz a informação de que ele atuou em um grupo amador em seu colégio e que, mais tarde em sua vida, havia formado, com Antunes Filho e Flávio Rangel, o Teatro Paulista de Câmara. Embora, segundo a matéria jornalística, Person não confiasse muito em sua habilidade como ator, há um reflexo forte disso na sua capacidade de instruir seus atores. Ainda, segundo a matéria, depois de encerrada a temporada de *El Grande de Coca-Cola*, encenado no Cine Saint-Tropez, o então Auditório Augusta, em 1973, ele segue na dramaturgia encenada, trazendo aos palcos sua versão de *Huis Clos*<sup>46</sup> (1944), de Jean-Paul Sartre, *Brecht segundo Brecht* e *Orquestra de Senhoritas*. O último parágrafo encerra a matéria comentando que Person tinha, então, muitos planos em mente, tais como fazer um musical sobre a vida brasileira dos anos 1930 até os anos 1970 e voltar a dirigir cinema, especulando a retomada do projeto de filmar *A Hora dos Ruminantes*, baseado no romance homônimo de José J. Veiga.

A matéria, um pouco confusa na sua construção, não adiciona fatos novos ou propõe leituras diferentes da vida e posição de Person diante da realização fílmica e cultural de um modo geral. Contudo, as duas marcas grifadas que o texto traz (“crítico” e “versátil”) fazem coro ao que havia surgido na entrevista. O perfil de Luís Sérgio Person é o de um cineasta crítico de si, de seu tempo, da realidade que recorta e encena, filma e narra, crítico de seus pares e dos próprios leitores de suas obras e também versátil, mobilizando-se em diferentes frentes cinematográficas, dramáticas, cômicas, *westerns* e também nas encenações dramatúrgicas.

---

<sup>46</sup> Traduzido no Brasil como *Entre Quatro Paredes*.

Figura 7 — Excerto 3: matéria do *Diário da Noite* (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

DIÁRIO DA NOITE  
28/09/1964

## CENSURA FEDERAL APAGOU A LUZ DE "NOITES VAZIAS"

**"NOITE VAZIA"**, a 14ª fita de Walter Hugo Khouri, já estava sendo aguardada com grande interesse, e que deveria ter saído hoje em suas salas de exibição, foi proibida pela censura federal. Intelectuais, artistas e críticos olham-se a fim de conseguir a liberação do filme, para tanto, a película será novamente exibida aqui em Brasília, onde encontra-se seu diretor.

A censura fará uma nova análise de "Noite Vazia", depois do que irá seu veredito definitivo.

**ROIBIDO**

Em sua primeira exibição, na última sexta-feira, a censura federal não vacilou em condenar o filme. Entretanto, achou-a de alto nível artístico, julgando que pode mesmo apresentar nosso país no Exterior. É esse o principal motivo pelo qual os censores fazem uma nova visão na obra de Khouri.

Todos temem a decisão da censura. A liberação do filme muito apresentará para a cinematografia brasileira, pois será o resultado de um trabalho, não só do tão vezes premiado diretor, mas também de toda uma legião de artistas.

Segundo Silveira de Campos Silva, assistente de direção de Khouri, ele também aguardava o resultado em Brasília, a censura condenou a obra por achá-la muito forte e sem mensagem positiva. Não discorda, contudo, do seu alto nível artístico.

**EMA UNIVERSAL**

"Noite Vazia" poderia ter sua ação usada em São Paulo, em Nova York, Paris ou em qualquer outra grande cidade. A fita mostra o problema das grandes cidades, são as grandes metrópoles que estão os seres angustiados.

O filme começa narrando a história de dois amigos: Mario Benvenuti e Gabriele Tinti. O primeiro, um cidadão casado e pai de vários filhos e o segundo, um jovem solteiro e inexperiente.

O personagem que Mario interpreta é um ser obcecado pela ilusão do sexo e do prazer. Todas as noites, convida seu jovem amigo para ir e acompanhá-lo nas mais diversas casas noturnas. O personagem interpretado por Gabriele Tinti, no início, não aceita com bons olhos

essa "via sacra" noturna, mas com o tempo acha tudo natural e até mesmo agradável.

Depois de percorrerem as mais variadas facetas da noite paulista, procurando no prazer, na bebida e no vício, um meio de curar o tédio, dirigem-se a uma "boite" japonesa e lá encontram duas mulheres, que como eles, buscam o prazer. São Odete Lara e Norma Benguel.

A primeira é uma mulher que, apesar de jovem, está há muito tempo amadurecida. Não lhe falta uma boa dose de egoísmo, frustração e amargura. Sua maior preocupação é chegar a velhice sem estar numa situação financeira definida. Por dinheiro, ela será capaz de atos maiores absurdos.

Já Norma Benguel peca pela falta de experiência. É bem possível que nem ela mesma saiba porque busca tanto o prazer. O seu desejo, ao contrário da amiga, não está no dinheiro, mas sim num amor verdadeiro, que um dia eu outro chegará.

**ENCONTRO**

Norma e Odete, que na boate japonesa estavam acompanhadas de um senhor de idade, preferem deixá-lo em paz e procuram a companhia dos dois jovens.

Luiz Augusto, o personagem interpretado por Mario, faz um convite para que todos sigam-no até seu apartamento, lugar preparado com todos os requintes afrodisíacos.

É é nessa "Noite Vazia" que os quatro personagens procuram preencher o tédio, a depressão e a angústia de suas vidas. Os efeitos são diversos e na manhã seguinte, Norma e Gabriele sentem que algo mais puro nasceu entre os dois. É o amor. Mario Benvenuti continuará casado, sempre à procura de algo, que nunca encontrará. E Odete con-

tinuará com sua vida de eterna insatisfeita.

Com esse tema humano e universal, Walter Hugo Khouri não teve trabalho algum em transformá-lo numa grande obra de arte. Apesar de ser uma fita ousada e madura, como disse a própria censura, seu valor artístico tanto de direção como de interpretação poderá ser comparado com o dos filmes dirigidos pelos maiores do cinema Europeu.

**O DIRETOR**

Walter Hugo Khouri é o diretor cinematográfico que mais prêmios recebeu até agora no Brasil. Basta citarmos que em 1959, ganhou o "Prêmio Governador do Estado", como "melhor diretor", com o filme "Estranho Encontro". Nesse mesmo ano, ganharia ainda o mesmo

prêmio como o "melhor roteirista" na fita "Fronteiras do Inferno". Khouri já recebeu uma infinidade de prêmios, tais como "Prêmio Cidade de São Paulo" e vários "Saguis" oferecidos pelo "O Estado de São Paulo". Mas para avaliarmos o valor do diretor de "Noite Vazia", basta lembrarmos o Festival de Mar Del Plata, onde também recebeu o prêmio como o melhor roteirista.

O júri era composto das mais altas personalidades do mundo cinematográfico. Entre as inúmeras pessoas que o compunham, figuravam nomes como de Grover Swann, Joseph Manchewicz, Lotte Eisner, Mme. Wakita, da Cinemateca japonesa e várias outras.

É é justamente pelas grandes qualidades de Khouri, que todos confiam na sentença favorável à fita, que será dada hoje pela censura federal. (HV).



Norma Benguel e Gabriele Tinti em uma cena de "Noites Vazias".



O diretor Walter Hugo Khouri, ao lado de Odete Lara. A presença de Walter em Brasília poderá levar a censura federal a uma volta atrás? O filme é forte, mas é artístico.

O excerto 3, terceira amostragem jornalística atravessando os temas da tese, é uma página do *Diário da Noite*, datada de 28 de setembro de 1964. Trata de Walter Hugo Khouri e sua obra *Noite Vazia*. A organização visual do texto é em três colunas fragmentadas por um título em caixa-alta à direita, em tipografia serifada, com os

dizeres: “Censura federal apagou a luz de ‘Noites Vazias’”. Ao redor, há quatro subtítulos destacados em caixa-alta, fonte maior que o texto, com os dizeres: “PROIBIDO”, “TEMA UNIVERSAL”, “ENCONTRO” e “O DIRETOR”. No último terço da página, há dois *boxes* ilustrativos com imagens relativas ao filme *Noite Vazia*: a primeira, maior, mostra a atriz Norma Bengell e o ator Gabriele Tinti em plano fechado. Abaixo, há uma pequena caixa textual com os dizeres: “Norma Bengell e Gabriele Tinti em uma cena de *Noites Vazias*”<sup>47</sup>. A segunda imagem, rotada a 90 graus anti-horários, traz o diretor, Walter Hugo Khouri, ao lado da atriz Odete Lara. Aos seu lado, há os dizeres: “o diretor Walter Hugo Khouri, ao lado de Odete Lara. A presença de Walter em Brasília poderá levar a censura federal a uma volta atrás: o filme é forte, mas é artístico.” A investigação do conteúdo trazido nessa matéria se dá inicialmente pelo título, depois pelos fragmentos textuais e, por último, pelas ilustrações imagéticas e seus complementos textuais.

O título da matéria, “Censura federal apagou a luz de ‘Noites Vazias’”, traz um impacto em sua primeira palavra. O termo “censura” traz um peso muito grande para o título. Falar de censura hoje e falar de censura naquela época são empreendimentos distintos, embora versem sobre um mesmo tema. Falar sobre censura no período de repressão democrática de expressão incutia em um desafio. Hoje, é possível pensar essas questões como de uma reflexão sobre o passado, algo distanciada da perspectiva ativa da discussão durante o período da Ditadura Militar, iniciado na década de 1960.

O primeiro parágrafo comenta que o filme (chamado na matéria, como muito se fazia na época, de a “fita”) era muito aguardado e antecipado, algo medido por público e crítica a partir do grande interesse ao redor da produção do diretor Walter Hugo Khouri. Essa primeira parte da matéria aponta que o lançamento foi adiado por parte da censura federal: “deveria ser lançada hoje em grande circuito, foi proibida pela censura federal”. Comenta ainda que intelectuais, artistas e críticos se movimentaram em prol da liberação da fita, ainda sob nova análise do departamento federal de censura.

O segundo parágrafo, organizado sob o subtítulo de “proibido”, segue comentando que, após a primeira exibição do filme *Noite Vazia*, a censura federal “não vacilou” em condenar o filme, embora tenha o julgado como de alto nível “artístico”, capaz de representar o País no exterior, sendo esse o principal motivo de repensar a referida censura da obra de Khouri.

---

<sup>47</sup> Diversas referências a esse filme na internet utilizam a nomenclatura do filme no plural, muito embora a distribuição oficial do filme, demais matérias de jornal encontradas e material historiográfico das bibliografias de história do cinema brasileiro tragam o nome do filme na forma singular: *Noite Vazia*.

O terceiro parágrafo sublinha a ideia de que “todos” temem a decisão federal sobre a censura ao filme, mas que dizem representar bem a cinematografia brasileira, já que expressa imagetivamente as ideias de um diretor multipremiado com o apoio de uma legião de artistas que realizam conjuntamente a obra. Trata-se de um período em que o cinema brasileiro passa a ser revisto e reimaginado fora do País. Por um lado, esse fato celebrava a própria evolução e reconhecimento da arte cinematográfica no País, mas, por outro, foi usurpado como propaganda nacionalista pela Ditadura Militar — na medida em que o que era visto “lá fora” não destoasse tanto da cartilha ideológica do governo, algo que se tornaria mais duro com a instituição do Ato Institucional n.º 5, o AI-5, em dezembro de 1968.

No quinto parágrafo, a reportagem traz uma fala de Sílvio de Campos Silva, então assistente de direção de Walter Hugo Khouri nas filmagens de *Noite Vazia*. Ele comenta que a censura vinda de Brasília “[...] condenou a fita por acha-la muito forte e sem uma mensagem positiva. Não discorda, contudo, do seu alto nível artístico”. Nessa passagem, fica claro o posicionamento ideológico que atravessava o País — de diversas formas — e que tocava também a produção cinematográfica. O filme de Khouri era classificado como forte, algo interpretado na instância federal de repressão como algo ruim. A ausência de uma mensagem positiva também fala muito do período brasileiro. Reflete uma imposição de identidade nacional permeada por ufanismos e constituições de perspectivas defensoras de valores conservadores — ecoantes dos valores militares e da ascendente burguesia industrial. Entretanto na ressalva do alto valor artístico da obra, temos um detalhe interessante, quase contracultural: o inegável valor simbólico da expressão artística como índice da potência criativa da nação como unitária, como articuladora da própria identidade — uma crise com as imposições ideológicas do Exército e de seus planos para a nação.

Sob os dizeres “tema universal”, o sexto parágrafo aborda a narrativa do filme. A autoria da matéria comenta que o filme poderia se passar em diversas cidades do mundo e que a trama se estrutura através da angústia habitada nas grandes metrópoles. Após comentar os encadeamentos do enredo, a matéria focaliza a leitura do filme ao redor das ideias de sexo e prazer como organizadoras do fluxo narrativo. Um dos trechos, sobre Norma Bengell, aponta que: “é bem possível que nem ela mesma saiba porque busca tanto o prazer. O seu desejo, ao contrário da amiga, não está no dinheiro, mas sim em um amor verdadeiro”. Há uma leitura complexamente existencialista aí: confusão entre as

noções de prazer e amor, desejo, dúvidas sobre motivações pessoais em conflitos internos. Essas questões são motores narrativos que impulsionam o próprio modelo existencial de organização de *plot*.

A partir do subtítulo “encontro”, há ainda uma introdução dos meandros narrativos do filme, nos quais o encontro das quatro personagens se finda com o vazio de uma noite em que tentam preencher o tédio, a depressão e a angústia de suas vidas. De um lado, as personagens de Norma e Gabriele encontram algo a partir do qual pensam que podem construir algo; de outro, a personagem de Mário Benvenuti segue buscando “algo que nunca encontrará”. A de Odete, por sua vez, segue na sua eterna insatisfação. Essa leitura que a matéria jornalística propõe, não se distancia da crítica especializada ou mesmo da teoria e historiografia que abarcam a obra, mas aparentam assumir mais livremente as pulsões existenciais oferecidas pela trama criada por Khouri. As personagens de Norma e Gabriele podem ser analisadas como articuladoras de um ponto delicado entre o próprio uso da má-fé sartriana e da autenticidade sartriana-heideggeriana — também prevista ou herdada via Kierkegaard, por se tratar de uma decisão baseada em uma escolha de-si-sobre-si. As de Mário e Odete representam a própria amargura da crise existencial enquanto incapacitante. São mostradas nos encadeamentos de suas frustrações. O trecho se encerra com um discurso que eleva obra de Khouri ao status de obra de arte através do tema humano e universal. Nesse ponto, existir é o que pode ser visto como mais humano no humano. Mesmo “ousado e maduro”, como a própria censura propõe, é comparável aos grandes êxitos do cinema europeu.

A última parte da matéria, organizada sob o subtítulo “o diretor” comenta que Walter Hugo Khouri é o diretor cinematográfico “que mais prêmios recebeu até agora no Brasil”, angariando premiações de melhor diretor e melhor roteirista — citando sua vitória em Mar del Plata. O fechamento do texto se utiliza desse grande valor simbólico atrelado a Khouri como ponta de esperança para uma reversão da decisão de censura exercida pela instância militar federal.

Figura 8 — Excerto 4: matéria do *Diário de Notícias* (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

DIÁRIO DE NOTÍCIAS - RJ  
28/09/1965



**Paulo Perdigão**

### 'Noite Vazia' em Cannes



*n e la Tiffa em "The Sandlot" (Em Busca do Prato) de Jean Nevo com Ann-Margret, Lynley, Tony France, Gardner McKay, An-Laurence, Gene Tier-Brian Keith, Vico Scot-Babel, Elsom, Maurice...*

*... de Louis Antonio Gran-Emilio Diego, Produ- de David Weisbart, Ro- de Edith Sommer, Ba- em história de John Secundari. Fotografia (omniScope & DeLuce) Daniel L. Bopp, Músicas James Van Heusen e um Cuba Gooding Jr. Jack Martins Smith e et A. Reiss. (20th Cen- tury-Fox, 1965)*

Infelizmente, mas também infalivelmente, confirmou-se em Cannes o que havíamos previsto quando, nesta seção, acusamos o provincianismo cultural e a inexistência de caracteres nacionais no filme de Walter Hugo Khouri, *Noite Vazia*. O Iramarati, que, com a máxima (e indiscutível) honestidade, o escolheu para representar o Brasil no Festival, foi unânime em apontar sua superioridade sobre os demais candidatos, um dos quais (São Paulo S. A.) muito cotado. Não nos convenceu o filme, nem nos animou a representação de que se viu investido. E aí está: recepção desanimada do público, péssima acolhida da crítica presente à mostra. Embora esse público (que valeu várias vezes Bergman e Antonioni) e essa crítica (formada por enviados e reviewers da imprensa diária francesa) não constituam a melhor referência, sua reação, no caso, foi lúcida — não interessa que lúcida por coincidência. Algumas opiniões:

**Le Figaro** (Louis Chauvet): «Não são preciso cinco minutos para compreender que Khouri é um discípulo de Antonioni. Sua imitação transforma-se às vezes em caricatura involuntária. Naturalmente ele evoca o pro- blema da incomunicabilidade. O autor parece crer que é suficiente apresentar homens e mulheres tomados pelo spleen, petrificados pelo tedio, olhar errante ou vazio, trocando mensagens inúteis, para ter o direito ao título de cineasta prouustiano. O filme contém seqüências eróticas cujas imagens têm sua audácia atenuada pela utilização de um talento que contém nuances. Elas revelam, felizmente, mais a poesia sugestiva do que a pintura escabrosa. O contexto é que a estraga».

**Le Parisien Libéré** (André Lafargue): «Um Antonioni sem Antonioni, com um erotismo pleno de tristeza».

**Combat**: Khouri utilizou como âlibi o tédio do mundo moderno, e sua diversão — o erotismo — para nos persuadir de que nada tinha a dizer, nos demonstrando que no cinema nada pensar requer quase tanto como quando nada se tem a dizer.

**Le Provençal**: «Afirma o diretor brasileiro não se sentir influenciado por Antonioni. Deve tratar-se de encontro de inspiração, tanto mais singular pois uma das heroínas apresenta uma «semelhança incrível (Odete Lara) com Monica Vitti, enquanto que a outra poderia, com boa vontade, ser a sócia de Jeanne Moreau».

**Il Messagero** (Roma): «A fotografia em branco e preto é muito expressiva, adaptada ao clima noturno de conto. Às vezes a encenação oferece luminosidades poéticas, e, se bem que lento, um certo ritmo. A interpretação é funcional, no que concerne a Mário Benvenuti, Gabriele Tinti, Odete Lara e Norma Bengueli. Mas, infelizmente o argumento é frívolo, é uma remastigação de Antonioni Pierre Kast».

**La Nazione** (Florença): «O filme *Noite Vazia* é uma história de erotismo ultrapassado. Depois de algum tempo o cinema brasileiro se põe em foco pela maneira como trata sem preconceitos esse gênero de filmes. Aqui, não há somente o erotismo; o filme se faz notar por um tédio existencial que lembra, se bem que de muito longe, Antonioni».

O excerto 4 do corpo de amostragens é uma matéria do jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, datado de 28 de setembro de 1965, na coluna intitulada “Cinema”, assinada por Paulo Perdigão. O autor da matéria foi jornalista de diversos meios de comunicação no Rio de Janeiro e teve sua atuação marcada pela crítica cinematográfica, ofício esse exercido por mais de três décadas. Entre 1950 e 1960, também editou a publicação *Guia de Filmes*, vinculada ao Instituto Nacional do Cinema, o INC. Na dimensão acadêmica de sua produção, foi o primeiro tradutor de *L'Être et le Néant*<sup>48</sup> (1943), de Jean-Paul Sartre, além de ter escrito *Existência e Liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre* (2006).

<sup>48</sup> Título traduzido no Brasil como *O Ser e o Nada*, cuja tradução de 2008 foi consultada para esta tese.

Visualmente, o texto se organiza com uma barra ilustrativa utilizando a palavra “CINEMA” em caixa-alta, um fundo hachurado e um desenho de refletor iluminando a palavra no canto superior esquerdo. A parte escrita se divide em três colunas, possui o subtítulo à esquerda superior com os dizeres “‘Noite Vazia’ em Cannes”. O primeiro parágrafo faz um apanhado geral sobre a recepção do filme, os demais são clippings traduzidos de outros periódicos tratando o tema.

Enquanto crítica cinematográfica, o primeiro parágrafo é bastante direto e acusativo de próprias questões identitárias nacionais tratadas na obra *Noite Vazia*. Perdigão comenta:

Infelizmente, mas também infalivelmente, confirmou-se em Cannes o que havíamos previsto quando, nesta seção, acusamos o provincianismo cultural e a inexistência de caracteres nacionais no filme de Walter Hugo Khouri, *Noite Vazia*. (PERDIGÃO, 1965, s.p.).

Essa passagem, que pode ser compreendida como bastante ácida, ajuda a compreendermos uma espécie de conflito dentro da composição de uma identidade cultural brasileira proposta pela crítica de cinema da época — dentro de uma das leituras possíveis, podendo ser enquadrada muito próxima ao discurso geral cinemanovista. Essas questões conflituosas, talvez características do período, são percebidas pela escolha de palavras de Perdigão e o tom inflamado de sua fala. Sua crítica ultrapassa a ontologia do filme de Khouri, aquilo que materialmente compõe a existência do filme, mas se aninha na sua capacidade de expressar alguma brasilidade que vê como específica. Provincianismo cultural opera aqui como um ataque a uma maneira de expressão filmográfica que o autor vê como alheia a um possível ser cinema de brasileiro, como se a obra de Khouri fosse cinema do exterior feito no Brasil, uma visão que entra em coro com a passagem que frisa a ausência de elementos nacionais. Em última instância, talvez esse seja um problema de imaginário. *Noite Vazia* se afasta do imaginário de Brasil compreendido por Paulo Perdigão e também do próprio imaginário cinematográfico nacional que ele aparenta constituir em suas críticas. Pesa aí a influência dos cinemanovistas. Pesa também Glauber Rocha, que acaba tomando para si o lugar da própria bandeira nacional traduzida em imagem fílmica. Na medida em que a obra de Khouri se afasta do entendimento largo do espírito do próprio tempo, ele também inaugura para ele sua versão desse *Zeitgeist*. Cabe aqui também a autocrítica deste trabalho via sua perspectiva metodológica — da revisão historiográfica crítica — já que o revisionismo histórico interpretativo se aproxima da redução filosófica de

premissas para seu melhor entendimento<sup>49</sup>. Nesse caso, é preciso tornar claro que ambos imaginários coabitam. Embora o drama humanista-existencial de Khouri se aproxime de preocupações “europeias” com a realidade, há nele uma partilha que perpassa nacionalidades e dá conta da própria existência.

Em seguida no texto, Perdigão (1965) ressalva que a decisão do Itamaraty em indicar *Noite Vazia* em detrimento de outros filmes foi acertada. Sua opinião é embasada por ver isso como um apontamento de grande honestidade diante da superioridade do filme sobre os demais, os quais cita *São Paulo, Sociedade Anônima* que “não nos convenceu o filme nem nos animou a representação do que se viu investido”. O jornalista termina sua leitura comentando que a crítica especializada francesa dos periódicos diários lá representados não acolheram a obra, embora tenham vaiado também Bergman e Antonioni.

O primeiro clipping, do *Le Figaro*, diz que “não são precisos cinco minutos para compreender que Khouri é um discípulo de Antonioni. Sua imitação transforma-se, às vezes, em caricatura involuntária” e segue aliando as caracterizações do enredo e das personagens como um eco de desejo proustiano. Muito em particular, essa passagem reflete um modelo de pensamento modernista tardio que busca encerrar as coisas em “caixas” e criticar sua aproximação ou afastamento com cada cercamento, como se Khouri estivesse fazendo Antonioni e não Khouri, como se Antonioni ou mesmo Bergman tivessem patenteado a reflexão existencial e humanista, que, se carente de elementos nacionalistas, seria condenada à inautenticidade quando feita por outra ou outro cineasta. A última passagem do *Le Figaro* nos ajuda a percebermos essa perspectiva:

O filme contém sequências eróticas cujas imagens têm sua audácia atenuada pela utilização de um talento que contém nuances. Elas revelam, felizmente, mais a poesia sugestiva do que a pintura escabrosa. O contexto é que a estraga. (PERDIGÃO, 1965, s.p.).

O jornal *Le Parisien Libéré* comenta algo nas mesmas linhas do raciocínio do parágrafo aqui anterior: “um Antonioni sem Antonioni, com um erotismo pleno de tristezas”. Por outro lado, o clipping de *Combat* faz uma leitura menos rasa e comparativa ao comentar que Khouri utilizou o erotismo e o tédio do mundo moderno como álibi para a ideia de que nada se tinha a dizer. Na sua objetividade, o periódico

---

<sup>49</sup> Certamente um diálogo inerente à historiografia a partir da alegoria da navalha de Occam.

*Combat* faz uma leitura concreta do filme de Khouri e, portanto, se omite de dar atenção ao potencial alegórico da fita do cineasta paulista — muito particularmente, ao ignorar o diálogo do filme com a noção sartriana de vazio, o próprio exercício imagético-filosófico de angariar nesse conceito uma composição fílmica cujo enredo reflete, nas engrenagens de sua trama, as engrenagens e encadeamentos do conceito.

*Le Provençal* comenta que Khouri não se sente influenciado por Antonioni e que *Noite Vazia* deve se tratar de um “encontro de inspiração”, embora tenha muitas semelhanças com articulações de personagens de Antonioni vividas por Monica Vitti e Jeanne Moreau. Já o *Il Messaggero*, periódico de Roma, começa sua nota de maneira mais elogiosa, falando que “a fotografia em branco e preto é muito expressiva, adaptada ao clima noturno de conto. As vezes a encenação oferece luminosidades poéticas e, se bem que lento, um certo ritmo”. Um ponto interessante aqui é a leitura do filme como uma aproximação com a literatura de conto, por excelência a literatura de construção de um efeito, mais do que outras possibilidades (INDRUSIAK, 2009). Talvez essa seja a leitura mais acurada da obra realizada por Khouri. Trata-se de um filme de efeito, de exploração de uma ideia conceitual para além de sua encarnação narrativa e sua expressão de qualquer tipologia nacional — como muito aparece na crítica do filme. O periódico italiano encerra sua leitura comentando que, em última instância, o argumento do filme *Noite Vazia* é, “infelizmente”, uma remastigação de Antonioni e Pierre Kast. O último clipping, de *La Nazione*, argui que essa obra de Walter Hugo Khouri é uma “história de erotismo ultrapassado”, embora valorize a ausência de preconceito ao incluir essa perspectiva polêmica em um filme “sério”, não se bastando na eroticidade, mas por também se fazer “notar por um tédio existencial que lembra, se bem que de muito longe, Antonioni”. Aqui, também há ligação com Antonioni, mas, diferente dos demais jornais citados, sublinhando o distanciamento.

As palavras de Paulo Perdigão são acusativas e condenatórias, como muitos dos clippings que ele oferece em sua coluna. Embora alguns elogios pontuais, de um modo geral, a crítica recrimina o filme por ser algo que não é. O problema de Khouri é não ser Antonioni. Parecer-se com Antonioni ou Bergman, através dessas amostras históricas da crítica, produz um esvaziamento de *Noite Vazia*, como se não lhe fosse permitido exercer a si mesmo sem a tributação a seus ecos neorrealistas. Observando a anatomia da crítica, podemos perceber uma forte ligação com a proposta de Harold Bloom em seu texto *The Anxiety of Influence: a theory of poetry* (1973), em que ele argumenta, centralmente

como fio condutor de seu raciocínio, que toda criação literária<sup>50</sup> é uma má interpretação ou má leitura daquilo que vem anteriormente e impacta a manifestação artística.

Figura 9 — Excerto 5: matéria de *O Jornal* (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

O JORNAL - RJ  
04/06/1965

**Um dia depois do outro...** ————— GUILHERME FIGUEIREDO

## Ainda sôbre "Noite Vazia"

CANNES (via Varig) — Seria interessante registrar o que disse a crítica presente em Cannes a respeito do nosso "Noite Vazia". Os jornais locais, "Nice-Matin" e "Le Provençal" foram amáveis para com o filme, destacando-lhe as virtudes técnicas e ressaltando a honesta mensagem que resulta de uma história que, se tomada em pura gratuidade, seria um passatempo lúbrico e não uma condenação. A revista "L'Express", em artigo assinado por Pierre Billiard, diz: "Em 'Les Jeux de la Nuit', os jogos do amor são os jogos do tédio. O realizador Walter Khouri soube exprimir com eficácia a vertiginosa vacuidade dum certo mundo moderno. É o Antonioni dos tempos futuros"

"Paris-Presse L'Intransigeant" publica longo artigo de seu crítico Patrick Thevenon: "Esse filme é um filme acabado (réussi) na medida em que mostra cenas eróticas sob uma luz tão triste que não conseguem nem mesmo tirar-vos de vosso torpor. Ele fracassou na medida em que o diretor toma seus personagens demasiado a sério e deixa que elas se expliquem. Walter Hugo Khouri — tu muitos filmes de Antonioni e guardou-lhes os títulos. Mas há outras razões para a desesperança dos heróis de Antonioni além do vazio cerebral. Aqui é a causa de todas as vertigens. Esse filme tem, entretanto, o mérito de ser interpretado por quatro atores perfectos: Norma Bengel que é a sócia de Jeanne Moreau, Olette Lara, Mário Benvenuti e Grabrielle Tinti".

Jean de Barocelli, em "Le Monde": "Por causa da 'Noite Vazia' e da famosa incomunicabilidade dos casais intercambiais aqui, não se deixará de evocar Fellini e Antonioni. O propósito do filme. E isto será a filosofia de Walter Hugo Khouri permanece felicitosa, e um tanto sadiana a audácia erótica de seus amantes. Notemos, entretanto, que o autor esteve visivelmente em boa escola. Ele tem estilo quando não se encaminha para a preciosidade. Uma das cenas do filme, em que uma das 'call-girls' evoca seu passado, é mesmo excelente".

O velho Steve Passeur em "L'Aurore": "Os brasileiros ofenderam gravemente a moral (...). O filme vos apresenta verdimentos repugnantes cujas cores brilhantes avareliadas vos escandalizarão".

Cito estes trechos da crítica para mostrar quando se dividu

no que respeita à técnica, ao conteúdo do filme. O seu interesse pode ser avaliado pelo fato de estar presente aos vinte escrutínios a que o júri foi obrigado a recorrer para a decisão final. Essa presença se deve, em grande parte, ao entusiasmo que "Noite Vazia" despertou em um dos jurados, o romancista Robbe-Grillet. Embora se observasse, desde logo, uma luta surda pelos filmes de Antonioni e o filme inglês "The Knack" e o filme japonês "Kwaidan". "Noite Vazia" como o romance "A Floresta dos Enforcados" e o tcheco "O Espelho das Cortinas", não esteve fora do parâmetro, em dado momento. A batalha foi tanto mais árdua quanto, em dado momento, o filme americano "The Collector" ressurgiu com partidários adversários igualmente encarniçados.

Segundo o jornal "Nice-Matin" que, no dia seguinte ao do veredicto, publicou longa reportagem sobre os mistérios das votações, os empates e as mudanças de opinião levaram os julgadores a escolher entre duas decisões: a primeira seria de não atribuir a "Palma de Ouro" a nenhum dos filmes do Festival tendo em vista que as películas se equivaliam em méritos; a segunda corrente "mais radical" teria proposto que a Palma fosse outorgada não a um filme, mas ao conjunto de filmes de um país — e aí a Inglaterra teria assegurado a vitória, com "The Knack", "The Hill", "L'express Film" e o documentário, apresentado na "Semana Internacional da Crítica", intitulado "Na Inglaterra Ocupada". Seria a vitória total dos ingleses e a derrota total da França, do Japão, da Tcheco-Eslováquia, da Itália, do Brasil.



Rita Tushingham e Ray Brooks, os principais atores de «The Knack».

<sup>50</sup> E quiçá artística.

O excerto 5 é uma matéria de jornal datada de 4 de junho de 1965, de *O Jornal*, do Rio de Janeiro. O espaço dentro da publicação se intitula “Um dia depois do outro...” e é assinado pelo jornalista Guilherme Figueiredo. A matéria se intitula “Ainda sobre ‘Noite Vazia’”. O texto se organiza em um bloco à esquerda, com duas colunas abaixo. À direita do texto, há uma reprodução de fotografia da atriz Rita Tushingham e do ator Ray Brooks, com a legenda indicando que são os principais protagonistas do filme *The Knack... And How To Get It* (1965)<sup>51</sup>. Há uma abertura pessoal, e segue uma ideia semelhante ao da coleta anterior por agrupar alguns clippings sobre a repercussão do filme.

A primeira informação do início do texto indica que a matéria foi escrita em Cannes e enviada via Viação Aérea Rio-Grandense, a Varig, e segue sublinhando o fato de que seria interessante registrar a repercussão do filme *Noite Vazia* entre a crítica presente no festival. Figueiredo (1965) comenta:

Os jornais locais *Nice-Matin* e *Le Provençal* foram amáveis para com o filme, destacando-lhe as virtudes técnicas e ressaltando a honesta mensagem que resulta de uma história que, se tomada em pura gratuidade, seria um passatempo lúbrico e não uma condenação. (FIGUEIREDO, 1965).

Essa passagem atenta para o que foi proposto dentro das conclusões sobre o excerto anterior: o afastamento de uma leitura rasa ou de pura gratuidade. Ela ainda ressalta o filme de Khouri como possuidor de grandes êxitos técnicos dentre suas virtudes e valoriza uma possível mensagem do filme, o que é corroborado com a matéria da revista *L'Express*, assinada por Pierre Billiard, que comenta que, em *Les Jeux de la Nuit*<sup>52</sup>, os jogos de amor são jogos do tédio, que “Walter Khouri soube exprimir com eficácia a vertiginosa vacuidade dum certo mundo moderno” e que ele é o “Antonioni dos tempos futuros”. A ideia de aproximar a noção lúdica de jogo com o que acontece na trama é bastante auspiciosa, já que ajuda a alertar para uma visão não concreta da trama, mais próxima de sua subjetividade alegórica, embora, mais uma vez, a potência da autoridade seja aproximada do seu vínculo com a figura de Michelangelo Antonioni, e não valorizada na condição de sua originalidade.

No parágrafo seguinte, Figueiredo (1965) cita o trecho de uma crítica sobre o filme publicada pelo *Paris Presse L'Intransigent*, em que o autor, Patrick Thevenon, fala que

---

<sup>51</sup> Correção do título mencionado no texto (*The Kwack*).

<sup>52</sup> Nome francês do filme brasileiro. “Os jogos da noite” em uma tradução livre.

*Noite Vazia* é um filme *réussi*<sup>53</sup> (sic) por mostrar cenas eróticas ambientadas por uma luz “tão triste que não conseguem nem mesmo tirar-vos de vosso torpor”, ao que em seguida critica, como falha da realização, o fato de Walter Hugo Khouri levar suas personagens demasiadamente a sério e as conduzir de maneira autoexplicativa. Adiante, comenta que o “vazio cerebral”, assim como em algumas personagens de Antonioni, compõe a desesperança da trama e lhe dá uma vertigem, sendo um dos méritos a perfeição das interpretações do elenco.

O clipping de Jean de Barocelli, do periódico *Le Monde*, expõe *Noite Vazia* como um filme que expressa uma incomunicabilidade remetente às obras de Antonioni e de Fellini. Segue propondo que “a filosofia de Walter Hugo Khouri permanece folclórica e um tanto provinciana a audácia erótica de seus amantes”. Apesar desse ponto de crítica, o autor segue comentando que Khouri, “notadamente”, vem de uma boa escola e detém um estilo que não se alinha com preciosidades — ponto em que culmina ao chamar de excelente uma das cenas com as “*call girls*”. Muito menos elogioso é o comentário de Steve Passeur, de *L’Aurore*, que diz: “os brasileiros ofenderam gravemente a moral [...]. O filme vos apresenta gozadores repugnantes cujos divertimentos com suas companheiras assalariadas vos escandalizarão” (FIGUEIREDO, 1965). Figueiredo (1965) pontua o contraste das suas citações como ilustração da maneira como *Noite Vazia* dividiu público e crítica na plateia em relação ao conteúdo do filme, sua técnica e seu estilo. O restante do texto foca na luta pela Palma de Ouro e as comparações entre os filmes norte-americanos, ingleses, japoneses que chegaram a final da competição.

---

<sup>53</sup> Participípio passado do termo francês para “bem acabado”.

Figura 10 — Exceto 6: matéria da *Folha de São Paulo* (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).



A respeito do excerto 6, trata-se de uma matéria da *Folha de São Paulo* datada de 25 de maio de 1965. A AFP-Folha assina a coluna Cinema, cujo título diz: “Khouri diz que ‘Noite Vazia’ busca o mal para combate-lo”. Em mais uma matéria sobre a repercussão da ida de *Noite Vazia* ao festival de Cannes na mostra competitiva, a matéria começa explicando que o filme causou uma profunda impressão vinda da audácia do tema trabalhado pelo diretor brasileiro — mais uma vez, tendo a contrapartida de que o filme explora uma moral duvidosa, assim dividindo o seu público. Ainda, segundo a matéria, essa moral duvidosa é explorada com grande “realidade em toda sua nudez e certas taras do mundo moderno”. A realidade — uma das condições ontológicas que organiza o realismo enquanto um possível modelo estético — aparece seguidamente nas matérias de jornal da época e na literatura acadêmica sobre esse ponto da carreira de Walter Hugo Khouri. O diretor cria recortes da realidade tal qual ela se apresenta para ele.

Aliando isso ao existencialismo, trata-se de uma perspectiva consonante, que não conflita com as premissas dos dramas humanistas e existenciais calcados no tecido da realidade.

O segundo parágrafo do texto traz uma fala do próprio diretor comentando suas intenções com o filme em seguida de sua exibição:

Procurei, em *Noite Vazia*, denunciar um problema que faz parte das grandes cidades brasileiras e também dos maiores centros dos outros países. Creio que meu filme é moralista por esse motivo. Busca o mal para combatê-lo. (KHOURI..., 1965, s.p.).

A leitura que Khouri faz de sua obra ecoa preocupações existencialistas. Mais precisamente de três ordens. A primeira se arquiteta enquanto denúncia de um problema de conduta detectado na vivência do cotidiano. Em suas diversas encarnações temporais, o existencialismo vem se debruçando sobre a maneira como a condição contemporânea afeta os indivíduos, como a autorreflexão impõe questionamentos de si e de um “em si” no mundo. A segunda questão trazida da fala de Khouri tem a ver com a ambivalência do moralismo. Por um lado, podemos oferecer uma leitura de que Khouri está utilizando um discurso denunciatório para tentar apaziguar ou mesmo equalizar os ataques que vem sofrendo por causa de seu filme. A ambivalência da moralidade, de um valor duro moral, divide a plateia e a crítica, mas se resolve mais adequadamente no filme. É um filme sobre crises morais como pano de fundo de uma discussão mais pesada e aprofundada, que é o vazio da existência e suas versões traduzidas em sexo, tédio, estados de fuga via prazeres ordinários e mundanos, como cigarro e bebida. De todo, não há pelo diretor, na qualidade fílmica de *Noite Vazia*, uma defesa de uma bandeira moral. Antes de qualquer coisa, é uma constatação de uma condição humana. Em terceiro lugar, em transição contígua do segundo ponto, há a questão do combate ao vazio. A própria existência material do filme acaba por denunciar a intimidade de um tipo de ocorrência de crise na emergente sociedade brasileira, essa pequena burguesia paulistana que, dadas melhores condições de vivência, acaba por começar a questionar a si mesma, seu lugar no mundo, não diferente do que acontece em uma das meditações de Pascal. Para Pascal, quando satisfeitas as demandas básicas de sobrevivência, o indivíduo se põe a contemplar sua existência e seu lugar no cosmos, um pensamento em si ansiogênico, rapidamente assistido e remediado por divertimentos e distrações mundanas.

O texto segue comentando que o filme *Noite Vazia* é a humanização e uma desumanização do mal e que seu diretor soube resolver essa questão ambivalente enquanto flertava com limites perigosos de moralidade, conduta, tédio e erotismo, uma combinação que a matéria julga capaz de prender o espectador. Nas palavras do correspondente especial da *Folha de São Paulo* em Cannes, Francisco Diaz Roncero:

Nestas cenas lúbricas, Khouri conseguiu estabelecer a diferença entre o erotismo puramente vicioso e a humanidade dos seres que se acercam do amor carnal mais próximo do amor puro. Entre o milionário que busca apenas a sensualidade e o rapaz que o acompanha em suas correrias noturnas, de boate em boate, e as duas garotas de vida errante [...] existe uma noite desencantada, um sentimento de solidão, de fracasso. (KHOURI... 1965, s.p.).

Existe, dentro da perspectiva existencialista, enquanto modelo de pensamento que atravessa a percepção da realidade, uma certa qualidade errante, desacomodada e inquieta, que opera como força mobilizadora nas ações das personagens ficcionais, mas que também poderia ser aferida nas motivações e implicações sociais dos comportamentos das pessoas. As jornadas errantes que se cruzam entre as personagens são, um pouco, o reflexo dessa inquietude que vai se alimentando da percepção do vazio e do tédio — esses dois, talvez os mais fortes motores existenciais na elaboração existencialista das narrativas de um modo geral. O encerramento do texto comenta que as atrizes e atores do filme — Norma Bengell, Odete Lara, Mario Benevenuto e Gabriele Tinti — tiveram interpretações magníficas e que, em suas entrevistas à imprensa local, após a exibição do filme, corroboraram as palavras do diretor Walter Hugo Khouri, embora, entre eles mesmos, houvesse controvérsias em torno da percepção da obra final como um todo por sua ousadia.

Figura 11 — Excerto 7: matéria da *Folha de São Paulo* (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

4-4 Sexta-Feira, 5 de fevereiro de 1993

ilustrada

TELEVISÃO

# Bengell e Lara brilham

*Exibição do filme de Khouri, hoje na Cultura, permite revisão d*

Da Redação

**NOITE VAZIA** - Brasil, 1964, 98 min. Direção: Walter Hugo Khouri. Com Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabriele Tinti. Hoje, às 24h, na Cultura.

“Noite Vazia” não é um filme comum. Nem tanto pelo sucesso que fez, nem pelo escândalo que gerou quando passou meses preso pela censura, nem mesmo porque um general —o regime militar apenas se iniciava— queria queimar seus negativos.

“Noite Vazia” foi, sobretudo, o filme que consagrou a imagem negativa de Walter Hugo Khouri como “imitador de Antonioni”. Esse era, em todo caso, o argumento que seus desafetos usavam para desqualificá-lo, numa época em que o debate sobre os destinos do cinema brasileiro era, para dizer o mínimo, feroz.

Com o tempo, é possível perceber que as coisas não eram bem assim. É certo que Khouri passava ao largo das preocupações sociais e falava como individualista. Mas não deixa de haver um vínculo com a “realidade brasileira” na história dos dois rapazes (o rico é Benvenuti; Tinti, nem tanto) que passam uma noite em companhia de duas garotas (Bengell e Lara).

A diferença de categoria social é determinante para as relações que se estabelecem entre eles

—sem as quais o filme não existiria—, muito embora o filme pareça se colocar primordialmente questões que variam da solidão ao vazio. Mas —ao contrário de Antonioni ou Bergman— o filme é atravessado por uma frivolidade que, no Brasil, é um apanágio de classe, sim.

Nesse sentido, um filme como “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, revisto hoje, parece muito mais interessante pelo delírio glauberiano (marcado pela procura do do pai) do que pela, digamos, luta de classes. Enquanto em “Noite Vazia” o abismo de classes parece mais central do que as questões existenciais.

“Noite Vazia” permanece, até hoje (e a meu ver), como o momento mais agudo, acabado e complexo do cinema de Khouri (uma raridade no cinema brasileiro: fez 22 longas até o momento). Para chegar a isso, não há como esquecer as duas notáveis interpretações femininas de Norma Bengell e Odete Lara.

Não há também como deixar de lembrar a admirável fotografia do húngaro Rudolf Issey. Não será demais dizer, por fim, o que hoje já não se coloca em discussão: Khouri é, antes de tudo, um dos cineastas que melhor dominam a técnica. Pode-se gostar ou não de seus filmes. O resultado é o que ele quer. (Inácio Araújo)



Norma Bengell e Odete Lara são as

Figura 12 — Excerto 7: matéria da *Folha de São Paulo* (reprodução digital, fotocopiado na Cinemateca Brasileira, SP).

ilustrada FOLHA DE S. PAULO

TELEVISÃO

# Brilham em 'Noite Vazia'

, permite revisão da obra que a esquerda dos anos 60 abominava

Folha Imagem

**NOTAS**

A Globo escolheu Carlos Nascimento e Sérgio Chapelin para apresentar segunda-feira, às seis da manhã, o PGP (ou "Programa de Gestão Participativa"). A emissora vai exibi-lo uma única vez e em cadeia nacional. No cardápio, depoimentos de todos os caciques globais —incluindo Roberto Marinho— sobre os rumos que a empresa tomará de agora em diante.

A maré não anda mesmo boa para os brasileiros em Portugal. A rede de televisão portuguesa TVI nem estreou e já está dizendo que vai acabar com o "império" das novelas tupiniquins naquele país. A emissora, que pertence à Igreja Católica, entra em funcionamento dia 20. E anuncia como carto-chefe o dramalhão "Lágrimas" —da venezuelana Venevision.

Incêndio tem de sobra. Resta saber se o bombeiro que a Manchete arrumou vai dar conta do recado. Jayme Monjardim, o senhor Ingra Liberato, está de volta à emissora. Para reassumir o cargo que ocupou nos tempos de "Pantanal": diretor artístico. O moço ainda não assinou contrato. Mas já ganhou sala, secretária e a tarefa de emplacar a programação carnavalesca da emissora.

(Armando Antenore)



Bengell e Odete Lara são as garotas de programa do clássico 'Noite Vazia'

O excerto 7 traz uma reportagem de duas páginas da *Folha Ilustrada*, datada de fevereiro de 1993, e encerra este subcapítulo de amostragens de recortes de jornais sobre os temas relacionados com a tese, particularmente sobre os filmes e seus diretores. O título da matéria jornalística diz "Bengell e Lara brilham em 'Noite Vazia'", logo abaixo o subtítulo aponta: "exibição do filme de Khouri, hoje na *Cultura*, permite revisão da obra que a esquerda dos anos 60 abominava". Diante desse título, é impossível dissociar do filme uma perspectiva histórico-política em releitura de seu momento de ocupação midiática, tanto nos jornais e revistas quanto nas salas de cinema. A organização diagramática oferece o texto em duas colunas com a assinatura de Inácio

Araujo. À direita do bloco textual, há uma reprodução fotográfica de Norma Bengell e Odete Lara juntas em primeiro plano. Abaixo disso, há a legenda: “Norma Bengell e Odete Lara são as garotas de programa do clássico ‘Noite Vazia’”. Mais à direita, há uma coluna de notas rápidas sobre cultura, cinema e televisão. A primeira coluna da matéria abre com um pequeno *box* vazado nas laterais, contendo as informações técnicas do filme: nome, país de origem, ano, duração e parte da equipe. Apenas o nome de Walter Hugo Khouri aparece como parte da equipe técnica. O elenco fica registrado com os dois protagonistas masculinos e as duas protagonistas femininas.

O primeiro parágrafo do texto começa afirmando que *Noite Vazia* não é um filme comum, trazendo uma contextualização para essa afirmação: foi uma obra que teve sucesso — embora esse não seja explicado de qual ordem, se de bilheteria ou crítica, uma dicotomia bastante comum naquela época —, teve seu lançamento e distribuição barrados pela censura da Ditadura Militar ou mesmo pelo fato de um general do Exército querer queimar seus negativos. Essas questões trazem uma riqueza histórica de detalhes para a vida do filme. Podemos pensar que existe um *gap*<sup>54</sup> de entendimento se olharmos para *Noite Vazia* hoje. Não vivemos um cenário de censura vinda do Estado, embora alguns casos de manifestação popular<sup>55</sup>, mesmo que não para com o cinema, consigam nos dar uma ideia das forças operantes contra as manifestações artísticas de um modo geral. Na década de 1960, o choque e a maneira de se relacionar com a barragem de um conteúdo era outra. É possível ponderar que parte dela era imperceptível e ideologicamente aceita, enquanto outra parte era veementemente criticada e combatida dentro dos foros privilegiados — populares e eruditos — de discussão da sociedade civil.

O segundo parágrafo, de maneira bastante incisiva, aponta a consagração de Walter Hugo Khouri como um imitador de Michelangelo Antonioni, de acordo com seus desafetos dentro da crítica cinematográfica. O trecho em seguida pondera que, sob a lente do passar do tempo, pode-se perceber que o rótulo é um exagero, visto que, embora Khouri trace sua narrativa sob a ótica da construção individualista de um drama pessoal, ele mantém também um vínculo com a realidade brasileira. O diretor fala de um tipo de brasilidade, de ser e vivenciar uma identidade nacional em pleno marco de evolução e transição socioeconômica.

---

<sup>54</sup> Traduzindo do inglês: vão.

<sup>55</sup> Indiretamente cito aqui o caso da pressão popular na internet pela censura da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre.

A matéria sobre o filme segue para uma consideração social da construção da própria narrativa. Esse ponto é tratado ao comentar que as categorias sociais são determinantes nas engrenagens narrativas — os *beats* dramáticos de causa e efeito que fazem a contação de história se desenrolar:

A diferença de categoria social é determinante para as relações que se estabelecem entre eles [os personagens] — sem as quais o filme não existiria — , muito embora o filme pareça se colocar primordialmente questões que variam da solidão ao vazio. Mas — ao contrário de Antonioni ou Bergman — o filme é atravessado por uma frivolidade que, no Brasil, é um apanágio de classe, sim. (ARAUJO, 1993, s.p.).

No parágrafo seguinte, há uma comparação com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. O filme de Glauber, extensamente vinculado ao movimento cinemanovista brasileiro, é percebido, em revisionismo, como uma obra “mais interessante pelo delírio glauberiano (marcado pela procura do pai) do que pela, digamos, luta de classe” (ARAUJO, 1993). *Noite Vazia*, por sua vez, na leitura do autor da matéria, parece se sustentar mais pela distância de classes do que propriamente por questões existenciais. O fechamento da matéria aponta que essa obra de Khouri se mantém como o momento mais agudo de sua carreira em termos de complexidade, mesmo com a alta produção (22 longas até o momento da produção da matéria), certamente uma raridade dentro do cenário de produção cinematográfica nacional. Contudo essa complexidade e agudez se calcam muito na potência das interpretações oferecidas pelos grupos de atores e a plasticidade da fotografia do húngaro Rudolf Icsey. Nas palavras de Inácio Araujo, que assina a matéria, Khouri é um dos cineastas que melhor dominam a técnica, e isso aproxima o resultado do filme à intenção do diretor. Essa passagem pode nos apontar algumas questões: primeiro, o retorno à teoria do autor como detentor de uma imposição e legitimação da obra, uma perspectiva teórica que entra e sai de moda na academia, mas que estava em alta nos anos 1990, quando a matéria foi escrita; segundo, uma crítica velada a uma homogeneização estética do cinema brasileiro em transição dos anos 1970 até o início dos anos 1990. Essa troca de modelo de produção e resultantes estéticas desagradou muitos da crítica, embora tenha mantido o pouco da vida do cinema brasileiro no final da década de 1980 até as reformulações legais que permitiram o início do período da retomada.

### 2.3.2 Fragmentos da Produção Acadêmica

A investigação se dá sobre obras dos cinco autores mais citados (pela condição hegemônica de seus discursos), sendo eles: Glauber Rocha, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Sales Gomes e Fernão Ramos. Também considero um grupo de artigos científicos e recortes de jornal da época, esses adquiridos através de cinematecas, pontos de cultura e veículos de mídia impressa no Brasil. Tanto os artigos científicos quanto os jornalísticos têm como critério de busca o nome dos diretores demarcados pela tese e seus filmes.

A partir do texto *História do Cinema Brasileiro* (RAMOS, 1987), apresento as primeiras evidências que suportam a investigação e as inferências tratadas até aqui. De um modo geral, elas são atravessadas por uma perspectiva ampla de investigação discursiva que visa a compreender a textualização das práticas sociais através de um determinado grupo de palavras-chave (JONES *et al.*, 2015), tendo como seu eixo principal a relação que o texto propõe entre a ação (o que se faz com os enunciados) e o contexto (a materialidade social de estrutura, troca e apropriação). Optei por essa perspectiva, pois ela se aproxima da criação e do uso social de uma narrativa sobre o passado, tendo como protagonistas a qualidade de historicidade de seus objetos, as pressões contextuais, os usos e as estruturas (VASICEK, 2009).

Os trechos analisados respeitam duas categorias principais: enunciados sobre o período; enunciados sobre os filmes e diretores. Tratam-se de três trechos na primeira categoria e seis na segunda (tocando tanto a obra de Khouri quanto a de Person). Sua coleta respeitou as noções centrais dessa investigação — adjetivações e construções pautadas pelo existencialismo e seus temas próximos.

Quadro 10 — Trechos sobre o período.

<b>Trecho 1</b>	<b>Em finais de 1961 e início de 1962, um leque muito amplo de cineastas, indo de Khouri a Nelson Pereira dos Santos, era considerada por jornalistas e críticos como “Cinema Novo”. A divisão realizada por Glauber Rocha é a que acaba perdurando, e o grupo que ele aponta como “crítico” herda solitário os direitos “autorais” na utilização do nome que estava na boca de todos. (RAMOS, 1987, p. 334).</b>
<b>Trecho 2</b>	Este deslocamento da utopia popular como razão de ser da existência gera a manifestação de um mal-estar pela descoberta do vazio. (RAMOS, 1987, p. 361).
<b>Trecho 3</b>	[Falando sobre <i>Rio 40 Graus</i> , filme de 1955, de Nelson Pereira dos Santos] Trata-se de um discurso com tonalidades humanistas muito em voga na época, em que a figura do Homem é valorizada enquanto plena realização de suas potencialidades humanas. O público esperaria dos filmes, neste sentido, a representação do Homem em sua existência. O que mais atrai é a proximidade desta existência: um assunto que narrado com força e calor, lhe dê o reflexo das experiências humanas, pois ver e sentir coisas da própria vida é o anseio comum de todos os povos. (RAMOS, 1987, p. 304).

Alguns conceitos podem ser observados como de pertinência central ao existencialismo. Sem ordem hierárquica, poderíamos citar as noções de autenticidade, afetos (não os interpessoais, mas na sensibilidade do mundo), o corpo na sua dimensão de liberdade e responsabilidade, o indivíduo, o tédio nas suas feições de vazio e solidão, e, por fim, a morte (WRATHALL; DREYFUS, 2006). Tanto nos trechos das duas categorias contempladas aqui, quanto nos que escaparam ao corte final do texto, foi possível observar a incidência desses temas inerentes ao existencialismo.

No primeiro trecho, é possível observar os primeiros indícios da figura de Glauber Rocha como voz legitimadora — quase como um filtro historiográfico — de um período em que o próprio historiador Fernão Ramos sublinha o fato de existir um vasto leque de pessoas oferecendo contribuições nos seus diferentes impactos e vínculos. Já o segundo trecho, mesmo sendo curto e um recorte de um conjunto maior de encadeamentos de enunciados, traz uma reflexão que parece estar no grão da imagem dos filmes de Person e Khouri. Trata-se da descoberta do vazio, a paixão pelo vazio (nas suas dimensões exageradas de silêncio, tédio, raiva e apatia). Se, para o lado glauberiano do Cinema Novo, essa descoberta do vazio é trágica, para o lado de uma possível estética existencialista, ela é seu gérmen, sua matriz.

O terceiro trecho é bastante explícito ao articular os valores humanistas a que uma das possibilidades estilísticas do existencialismo pode se remeter. Há uma referência a essas questões como pertinentes à época, não só no ambiente brasileiro, mas como um todo no pós-guerra — na tentativa de se reconstruir o que foi destruído, também se reconstrói a representação dos indivíduos, a vida de uma consciência imaginante que reflete suas imagens (SARTRE, 1993), que deseja se ver não só na identificação de seu cotidiano, mas na expressão de suas próprias vivências, como o trecho evidencia.

Quadro 11 — Trechos sobre os filmes

<b>Trecho 1</b>	<b>O horizonte de Khouri, na época [anos 1960], é evidentemente a produção a nível industrial dos grandes estúdios. Já surgem aí, de forma tênue, as diferenças que o irão isolar do movimento cinemanovista anos depois, tornando-o uma figura singular no panorama do cinema brasileiro na década de 1960 [...]. Apesar de alguns encontros felizes (como é o caso de <i>Noite Vazia</i>, 1964) é exatamente a existência desse descompasso que tornará suas obras singulares e de certa forma atraentes. (RAMOS, 1987, p. 313–314).</b>
<b>Trecho 2</b>	A futilidade existencial dos protagonistas, a angústia dos mesmos face a esta realidade, é absoluta. Não há questionamentos em termos de colocar alternativas sociais para sua superação. A intenção do filme, inclusive, é aprofundar esse clima e acentuá-lo ao máximo através de um ritmo lento. (RAMOS, 1987, p. 366).
<b>Trecho 3</b>	Em <i>Corpo Ardente</i> (1965), o episódio de <i>As Cariocas</i> (1966) e <i>As Amorasas</i> (1967), temos um diretor próximo da narrativa moderna do cinema europeu da época, tanto ao nível temático quanto ao nível propriamente da linguagem. Um ritmo lento acompanha o desenvolvimento de personagens imersos numa existência vazia, tendo geralmente como cenário de fundo a realidade urbana. Fazem-se tentativas de elaboração mais sofisticada de dilemas existenciais como tonalidades de cunho filosófico, o que geralmente torna o filme mais pesado, não conseguindo sempre soar de forma natural na boca dos personagens. (RAMOS, 1987, p. 366).
<b>Trecho 4</b>	Khouri desenvolve uma linha intimista dentro do estilo que vinha mantendo em seus dois longas anteriores: ritmo lento e personagem imersa numa existência vazia. [...] Em todos estes relacionamentos permanece a marca da insatisfação da personagem e de sua busca ansiosa. (RAMOS, 1987, p. 367).
<b>Trecho 5</b>	Em <i>As Amorasas</i> (1967), Khouri desenvolve um diálogo mais próximo com sua época, embora mantendo sempre as preocupações “existenciais” que caracterizam seu estilo. (RAMOS, 1987, p. 367).
<b>Trecho 6</b>	Além de ser pioneiro (juntamente com <i>O Desafio</i> de Paulo César Saraceni) no aprofundamento da problemática do jovem de classe média, é de se salientar a ausência do “popular” no horizonte do filme. O profundo enfado do personagem central com os valores que o cercam não aponta em nenhum momento em direção à utopia, ou ao universo ingênuo e espontâneo do popular, como perspectiva para o resgate de suas angústias.

A forma narrativa aproxima-se do questionamento da linguagem clássica realizada pelo Cinema Novo, fazendo com que Person fosse considerado, na época, como uma das únicas expressões paulistas do movimento. (RAMOS, 1987, p. 362)
--

O exercício cinematográfico de Khouri parece se aproximar do que, futuramente, seria o advento da Nova Hollywood americana. Trata-se da manutenção (total ou parcial) do modelo de produção industrial, de vínculos com estúdios, mas com uma defesa da intenção autoral e valorização de temas e sensibilidades mais tangentes ao modelo industrial — perspectiva que, mesmo em uma visão bastante geral, se descompassa com a proposta do grupo de cineastas entendidos como “críticos” ou “glauberianos”. Há uma exaltação das experiências e vivências do indivíduo, muitas vezes branco e de classe média. É possível postularmos que essa condição de classe média, ao contrário do que é visto no eixo sertão do Cinema Novo, possibilita que se coloque a vivência individual do cotidiano urbano sob uma grande lente de aumento, assim salientando seus ritmos, sua futilidade e seus desesperos na tentativa de existir consigo mesmo, e não no seu embate contra um ambiente acre, contra a vingança divina ou mesmo contra uma identidade coletiva e sentimento de pertencimento social.

Os trechos de 3 a 6 são bastante sintomáticos da expressão existencialista da narrativa fílmica. Há questões da lentidão do ritmo e o vazio do próprio existir. A vida, por mais dinâmica que ela seja, tem uma distensão temporal muito longa, isso se reflete na proporção lenta de algumas perspectivas trabalhadas por esses filmes tanto na sua dramaturgia e no enredo que desenvolvem quanto na duração de seus planos e estabilidade de seus olhares da câmera. No trecho 5, é possível averiguar, de forma bastante direta, a possibilidade de um estilo existencialista com as suas próprias preocupações.

De maneira muito particular, quando se fala historicamente sobre o período pós-guerra, sua influência nos anos 1950 e depois nos anos 1960, torna-se muito difícil não reconhecer o peso contextual das questões globais dissidentes do fim da 2ª Guerra Mundial. Trata-se de um trauma partilhado globalmente como nunca havíamos tido, e, embora o nível de envolvimento bélico das nações varie muito — sendo, obviamente, a Europa como ponto de maior protagonismo — as consequências dos desdobramentos humanísticos acabam por tocar a própria condição humana em um senso mais amplo do que em suas localidades individuais. A necessidade da arte, da expressão volitiva de

reflexão sobre o estado-de-si, acaba por se influenciar desse espírito-de-mundo. Essa ambiência particular, parte de uma “consciência sensivelmente partilhada”, fundamenta aquilo que se torna possível transformar em matriz estética na materialidade das obras. É, ao largo, a retórica do tempo no mundo.

A ideia de uma política de autor, uma noção que aparece em todos os Cinemas Novos, no cinema de contracultura norte-americano e também no cinema brasileiro, pode ser lida como parte de uma ânsia por fala, uma necessidade de dizer algo como também parte das circunstâncias atmosféricas do período, visto que as noções de autorialidade, muito em particular no cinema, não eram tão debatidas anteriormente e se organizavam pela economicidade da produção — é autor quem coloca o dinheiro. De maneira bastante auspiciosa, acontece a tese de Jean-Claude Bernardet, que, instigado por essa ideia de política de autor, investiga a *camera stylo* à brasileira. Lá, aparecem as vozes de Walter Hugo Khouri<sup>56</sup> e Luís Sérgio Person.

Diante dessas condições, a retórica particular do tempo no mundo que atravessa os fenômenos dos Cinemas Novos europeus pode ser encarada como a corajosa sensibilidade de olhar para a ruína, o vazio de si, os esvaziamentos das relações, o tédio e a angústia, a inoperância-de-si diante da destruição da vida e dos espaços de ação da própria vida. No Brasil, não tivemos os abalos da destruição física dos lugares, tampouco foi em larga escala a destruição humana vinculada ao período pós-guerra. Entretanto a influência do pensamento francês na estruturação da *intelligentsia* brasileira, essa condição ocidental de alta influência europeia na constituição de nossas pedagogias, filosofias e estruturas econômicas, acaba por trazer junto esse espírito de um tempo que partilhamos. Ora, podemos não ter o peso existencial, em mesma escala, da condição flagelada pós-guerra, mas nos contaminamos com o conjunto de possibilidades que emergem desse lugar de fala histórico. A crise existencial, a partir do fim da 2ª Guerra Mundial, vira uma emblemática matéria prima da arte, da filosofia e das humanidades em geral. Ela é importada quase como uma commodity intelectual, também como ambiência estética e como possibilidade-de-si diante do mundo — e, por exemplo, em um caso bastante brasileiro, o desenvolvimento econômico.

---

<sup>56</sup> Bernardet (2014, p. 159) comenta, citando o crítico de cinema B. J. Duarte, que “Khouri é um cineasta de estilo pessoal e disposto certamente a dizer o que quer e o que sente”.



### 3 VAZIO E MÁ-FÉ: obras, contextos e as primeiras balizas da matriz

Nesta porção de meu trabalho, são introduzidas questões teóricas e fílmicas sobre o existencialismo e as obras analisadas. De início, são ponderadas as obras correlatas às que compõem o corpus do estudo. São trabalhados afastamentos e aproximações com as questões relativas ao existencialismo em alguns filmes do cinema brasileiro. Os dois subcapítulos seguintes, com suas dinâmicas internas particulares, apresentam os filmes, *São Paulo*, *Sociedade Anônima* e *Noite Vazia*. Enquanto movimento epistemológico, os filmes são os acionadores teóricos que permitem a reflexão existencialista. Aqui são tratados os principais conceitos do existencialismo e suas primeiras considerações nas construções narrativas: o vazio, a má-fé e a angústia vinda do absurdo camusiano.

#### 3.1 OBRAS CORRELATAS E AMBIÊNCIAS EXISTENCIAIS PARTILHADAS

Fora de seu recorte de autores fílmicos — Khouri e Person — e de seu enfoque temporal, delimitado pela primeira metade dos anos 1960, esta tese poderia se debruçar sobre um corpus empírico muito vasto, contemplando dezenas de obras fílmicas datadas tanto do período anterior aos anos 1960 quanto nas realizações dos anos 1970 e dos anos 1980, período da retomada e do momento atual — primeira e segunda décadas do século XXI<sup>57</sup>. Contemporaneamente a *Noite Vazia* e a *São Paulo*, *Sociedade Anônima*, poderíamos observar filmes de Nelson Pereira dos Santos, como *Vidas Secas* (1963), adaptação literária homônima, e *Fome de Amor* (1968), ambos, de alguma maneira, dialogando com algum nível de reflexão sobre a humanidade individual e as crises de si. A obra de Graciliano Ramos, adaptada por Nelson, tem uma natureza episódica. Essa “episodicidade” acaba por ser uma característica marcante dos Cinemas Novos na Europa e favorece a perspectiva sobre as condições de existência das personagens, não favorecendo o enredo, mas as inquietações de si diante do mundo, diante, por exemplo, da necessidade de sobrevivência dos retirantes no sertão nordestino<sup>58</sup>, o esvaziamento da força de vida que a vida de retirante causa. *Fome de Amor* acaba explorando a ideia do vazio através de uma perspectiva burguesa. Há uma ênfase na sensualidade e em

<sup>57</sup> De *Vidas Secas* (1963) a *Abril Despedaçado* (2001), *Boi Neon* (2015) e *Aquarius* (2016).

<sup>58</sup> Talvez algo bastante próximo do que Nelson Pereira dos Santos viria a fazer em *A Terceira Margem do Rio* (1994), adaptando o conto homônimo de Guimarães Rosa.

conflitos morais construídos a partir das idiossincrasias das classes mais altas da sociedade.

*A Navalha na Carne*<sup>59</sup> (1969), de Braz Chediak, é outro filme que dialoga, de alguma maneira, com as questões existenciais que permeiam o cinema brasileiro. A peça de Plínio Marcos foi encenada em 1967, pela primeira vez, na cidade de São Paulo. Walmor Chagas e Cacilda Becker fizeram uma enorme pressão contra a censura da peça, embora alguns anos depois ela tenha sido efetivamente banida e só encenada 13 anos depois. O texto e a obra fílmica exploram o vazio da vida de uma garota de programa em conflito com seu cafetão. Os planos longos, quase “documentarescos” e o olhar sobre a angústia como motor narrativo aproximam o filme a uma atmosfera existencial, embora tardia em sua década. Questões de gênero, sexualidade e homossexualidade também atravessam essa matriz (quase) existencial construída em *A Navalha na Carne*. A atmosfera existencialista do filme não se encerra na sua materialidade. Assim como Sartre sofreu com as represálias do governo de Charles de Gaulle, Plínio também sofreu na mão da Ditadura Militar de exceção no Brasil. No filme de Chediak, na peça de Plínio e, quiçá, na peça *Huis Clos* e no romance *La Nausée* (1938)<sup>60</sup>, de Jean-Paul Sartre, há em comum a singularidade, um recorte temporal interno que expõe para fora, condena à exterioridade, uma intimidade flagelada das personagens que, em um momento, se entregam ao vazio de si e, em outro, se preenchem de qualquer coisa que possa lhes afastar do tédio, da dor e da contemplação de si. Para Sartre, a liberdade é um fenômeno perceptível, sensível e delimitado pela sua condição irrestrita. Na adaptação de Chediak e no texto teatral em que se baseia, podemos sublinhar os jogos cênicos que exploram a subjetividade e a sensibilidade através dos quais nos é oferecida a noção de liberdade das personagens.

O filme *Todas as Mulheres do Mundo* (1966), de Domingos de Oliveira, com Leila Diniz e Paulo José, inicialmente figurava no recorte empírico de estudo, entretanto, o devir da tese — nas suas reflexões teóricas e observações de dados empíricos (esse último tendo maior peso) — acabou apontando que o insight inicial de que o filme de Domingos de Oliveira organicamente dialogava com o resto do corpus não se sustentava. Evidentemente ou quase evidentemente, a obra flerta com as temáticas existencialistas, mas aparenta falar de um outro tempo e de uma outra ambiência. A Domingos de

---

<sup>59</sup> Também adaptado por Neville d’Almeida em 1997.

<sup>60</sup> Título traduzido no Brasil como *A Náusea*.

Oliveira é o Rio de Janeiro, seja no cinema ou na sua larga experiência com a dramaturgia. Sua produção não se afasta de uma atmosfera carioca, que, por si só, é muito particular. A agudez do sofrimento diante do vazio da existência é um em São Paulo e é outro no Rio de Janeiro. De um lado, temos um constante sufoco urbano imposto pelo desenvolvimento econômico e pelo surgimento de uma nova ramificação da classe burguesa. De outro, na capital fluminense, um *flâneur*<sup>61</sup> — mesmo quando enclausurado nos quartos e apartamentos — que traz consigo uma certa comicidade física e intelectual, aliando-se a isso uma dor adocicada pelo sal da praia. A angústia das classes média e alta cariocas é outra e não se dissocia de sua identidade local. Em contraponto, a angústia paulistana, como Khouri e Person ilustram, não se prende na localidade. O vazio seria sentido em Liverpool, em Paris, em Madri ou em Roterdã — como parte de uma atmosfera temporal maior que os toca —, uma atmosfera que parece escapar da sensibilidade de Domingos de Oliveira, que a traduz, à sua maneira, através dos desejos amorosos e outras inter-relações pessoais. Nos anos seguintes, Domingos de Oliveira dirigiu *Edu, Coração de Ouro* (1968) e *As Duas Faces da Moeda* (1969), duas comédias de razoável sucesso de bilheteria e de fácil diálogo com o público, não lhe demandando um posicionamento mais ou menos engajado politicamente.

De maneira tardia ao recorte temporal deste estudo, orbita o filme *Mar de Rosas* (1977), da cineasta paulistana Ana Carolina Teixeira Soares. Seu filme, uma tragicomédia dramática, explora a insustentabilidade das relações familiares e como elas vão se dissolvendo através de agressões verbais e físicas, fugas e revelações. Essa temática do esvaziamento das relações acaba por tocar questões existenciais, embora o filme e a narrativa que busca contar não coloquem, de maneira aguda, as personagens de frente com sua solidão, com sua crise de espaço no mundo. Há uma aproximação sensorial: essas crises e os momentos de solidão — mesmo em grupo — das personagens, pequenas digressões a respeito de sua inadequação enquanto indivíduos, remetem às perspectivas existencialistas que surgem, de maneira mais incisiva, teórica e filmicamente, nos outros filmes aqui listados e nos que organizam o corpus empírico da tese, mas não se sustentam na contundência com a qual outras obras exploram isso.

*Eu Sei Que Vou Te Amar* (1986), de Arnaldo Jabor, é o mais temporão dos filmes considerados aqui. Talvez seja também o que melhor e mais profundamente dialoga com as questões trabalhadas pelas duas obras que delimitam o recorte empírico do trabalho,

---

<sup>61</sup> O errante urbano e solitário de Walter Benjamin.

*Noite Vazia* e *São Paulo, Sociedade Anônima*. O filme de Jabor narra um recorte temporal muito curto, cerca de duas horas, na vida de duas personagens que resolvem testar a própria relação ao crivo de verdades inéditas ou já ditas. O diretor explora a paixão, o desejo, a alegria e a mágoa sob a ótica do vazio, da desesperança e de uma ternura que, aos poucos, vai e vem na narrativa. Em diversos momentos do filme, podemos perceber as personagens isoladas, defrontando-se com medo diante do vazio da relação que reflete o vazio de si. Trata-se de uma angústia demarcada pelo cotidiano e pela clausura do ambiente em que vagam, e o fazem em um *flâneur* semelhante ao do protagonista de *São Paulo, Sociedade Anônima* e ao dos quatro amantes de *Noite Vazia*. Jabor expõe uma ferida íntima quase tributária a Khouri e o faz por diferentes vias: texto do filme, sua mise-en-scène, sua decupagem, os planos longos que pedem para ser cortados, mas continuam observando ações já encerradas, evocando as questões propriamente fílmicas das atmosferas existencialistas tanto no neorrealismo italiano quanto na *Nouvelle Vague* francesa, como em *Hiroshima Mon Amour* (1959), de Alain Resnais. Uma leitura possível, baseada na matriz existencial das narrativas, poderia ligar o filme de Resnais à dinâmica das quatro personagens principais do filme de Khouri e findar no casal de Jabor. Esses pontos de toque parecem se organizar através da crise do indivíduo e do desamparo do vazio, mesmo na intimidade das relações.

Esforços cinematográficos mais recentes na filmografia nacional podem ser encarados, dentre suas várias leituras possíveis, como articuladores de algumas temáticas existenciais, ecoando assim uma certa atmosfera estabelecida no período da década de 1960. Refiro-me aqui, sem um crivo propriamente metodológico de escolha, mas refletindo um conjunto de experiências estéticas protagonizadas pelas obras, a filmes como *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. O filme de Salles, uma adaptação baseada no romance albanês *Prilli i Thyer*<sup>62</sup> (1978), de Ismail Kadaré, roteirizado por Karim Aïnouz, constrói um enredo baseado nos conceitos de vingança e, quase como na *Oresteia*<sup>63</sup>, de uma herança de uma culpa familiar. A verve existencial, aqui, emana muito mais da plasticidade visual com que a trama é construída do que propriamente do encadeamento de seu roteiro. Torna-se importante sublinharmos a potencialidade de articulação estética que a própria materialidade da estética fílmica anuncia, ou talvez,

<sup>62</sup> Título no Brasil (do albanês): *Abril Despedaçado*.

<sup>63</sup> Trilogia dramaturgica do grego Ésquilo (século quinto antes da Era Comum — terminologia laica de referência ao ano zero dos cristãos). É composta das peças *Agamemnon*, *Coéforas* e *Euménides*.

denuncia, naquilo que é propriamente fílmico em sua audiovisualidade. Assim, poderíamos pensar na vingança como a falha trágica, no sentido mais próximo da *hybris*<sup>64</sup> grega, que move a narrativa adiante, mas que, em seu fundo, isola o indivíduo que reflete sobre ela. Quase como em uma atitude de má-fé sartriana, parece haver uma crença de que a unidade subjetiva dos indivíduos emana ou premedita sua essência a partir da noção de vingança e tudo que a orbita. Em outras palavras, se, na proposta de Sartre, a existência precede a essência, no caso de *Abril Despedaçado*, a essência da culpa e da vingança precedem, subjetiva e narrativamente, a existência das personagens. Já *Boi Neon* explora uma angústia muito particular na sua própria lógica visual, na imagetividade do sertão brasileiro e suas idiossincrasias culturais locais. O filme resguarda sua latência existencial para as ocasiões de conflito consigo mesmo de Iremar, interpretado por Juliano Cazarré. Nos momentos em que se encontra sozinho, mesmo quando acompanhado, as questões relacionadas a decupagem, a atuação, a alguns silêncios e a pausas de roteiro acabam por sublinhar, quando acessível, essa atmosfera existencial em uma versão propriamente atrelada ao sertão brasileiro. *Aquarius*, por sua vez, pode ter seu vínculo com a ambiência do existencialismo lido a partir das próprias crises pessoais de Clara, interpretada por Sônia Braga. A natureza quase episódica do enredo também se aninha junto ao *Zeitgeist* apresentado anteriormente, embora mais próximo de um fazer-ser cinema de outra ordem, mais específico da cinematografia pernambucana e de uma possível “pernambucanidade” que atravessa a materialidade da cultura local.

Em contraponto, é aceitável fazermos a leitura dessas inferências como uma projeção pessoalizada<sup>65</sup> demais, culminando em uma asserção artificial sobre as relações teóricas e estéticas. Encarar esse cinema recente brasileiro como, de alguma maneira, tributário de um passado específico e recortado pode não ser um movimento natural da própria inserção das obras na filmografia nacional. Mesmo com essa ressalva possível, os contextos e observações aqui oferecidos parecem se sustentar tanto pela via da experiência estética proposta pelas obras quanto pela organização epistemológica de uma ideia que vem atravessando a temporalidade dos filmes aqui discutidos.

---

<sup>64</sup> Uma ação pautada pela arrogância, embora bem intencionada. Tal feito possui consequências desastrosas em grande escala, cujas mazelas são herdadas de geração para geração.

<sup>65</sup> Demasiadamente dependente de um conjunto de bagagens teóricas e estéticas específicas ou de conhecimentos prévios determinantes da e para leitura.

As obras trazidas aqui acabam por tocar, de maneira mais próxima ou distante, um certo estilo ou uma certa retórica existencialista em sua visualidade, em sua trama ou, de alguma maneira fugaz, no amplo de sua proposta fílmica. As distâncias temporais, no caso de Ana Carolina e Arnaldo Jabor, acabam por lhes colocar fora da iminência do espírito do tempo que *Noite Vazia* e *São Paulo, Sociedade Anônima* possuem. Já Braz Chediak e Nelson Pereira dos Santos se afastam por meio da própria atmosfera de seus filmes, os quais, por alguns ângulos, se aproximam, mas ainda permanecem distantes em sua totalidade.

Bordwell (1988), quando investiga a filmografia e trajetória no cinema de Yasujirō Ozu, um dos maiores nomes do cinema japonês, o faz sob a ótica de investigação de uma poética, do estabelecimento de uma determinada práxis, que repete marcas, estruturas e se insere em uma atmosfera e ambiência particulares:

Um filme começa. De maneira ágil ou vagarosamente, o espectador começa a compreendê-lo: a história que é "contada", a maneira como é representado o espaço e o tempo, o que tem mais chance de acontecer. O filme acaba. O espectador compreendeu, talvez, não tudo, mas algo, e na maior parte dos casos algo é partilhado pelos espectadores. Como, entretanto, esse processo ocorreu? É uma questão central para uma poética histórica do cinema. Intuitivamente podemos propor uma resposta. O espectador precisa de questões físicas e perceptivas básicas e também de alguma familiaridade com algumas convenções de representação visual e sonora. (BORDWELL, 1988, p. 73).

Meu estudo segue em uma direção e esforço semelhantes a esses. Tento evidenciar que retórica existencial é essa, como ela opera, qual sua fundamentação teórica e como ela se estabelece. Assim como Bordwell (1988) comenta sobre Ozu, para o caso aqui do cinema brasileiro, também parecem estar em jogo alguns conjuntos de representação — latências, possibilidades existencialistas — que operam na própria retórica fílmica, que organizam uma determinada ambiência como fruto possibilitado por um contexto histórico.

### 3.2 SÃO PAULO, SOCIEDADE ANÔNIMA: a má-fé como motor narrativo

*São Paulo, Sociedade Anônima*, filme de 1965, escrito e dirigido por Luís Sérgio Person, tem, em seu elenco, Walmor Chagas e Eva Wilma protagonizando um recorte sobre a vida da burguesia ascendente e decadente de São Paulo do final da década de

1950 e início da década de 1960. A trama se organiza ao redor da euforia do período desenvolvimentista do Brasil estabelecido pelas indústrias automobilísticas estrangeiras no País e conta a história de Carlos, um rapaz que, vindo da classe média de São Paulo, ingressa em uma dessas empresas e logo depois se torna gerente de uma fábrica de autopeças. Ele entra em um duplo conflito: primeiro, por ter várias amantes e, depois, com seu patrão, que pratica quase abertamente a sonegação de impostos. A narrativa opera ao redor de um problema de decisão moral em relação à própria conduta da vida de Carlos, que, em nenhum momento, se coloca como herói ou vilão da história, mas, acima de qualquer coisa, como vítima de sua própria indecisão em relação ao exercício de sua liberdade, ora comprometida com um papel que lhe é socialmente imposto, ora angustiado pela necessidade de perceber algum grau de autenticidade em sua relação com o mundo.

O encadeamento das cenas apresenta Carlos como um homem não apenas indeciso, mas inapto. A capacidade de percepção de si da personagem, de seu em-si no mundo, é limitada e tacanha. Carlos pondera, flerta com o alcoolismo, com a decadência de si e com a redenção moral o tempo todo, sem deliberar, de fato, a respeito de nada. A personagem interpretada por Walmor Chagas busca incessantemente uma natureza dentro de si que lhe auxilie na condução e entendimento da sua própria angústia e das consequências de sua própria vida. Aqui há uma ilustração clara da proposta sartriana. Se não há uma essência, não há uma natureza humana. Essa ideia não é uma novidade trazida por Sartre. Platão, ao escrever sobre o mito de Prometeu e Epimeteu, no diálogo *Protágoras*, já alertava para ausência de uma natureza, que havia sido distribuída, na sua totalidade, entre os animais por Epimeteu, cabendo a Prometeu roubar a luz do raciocínio como fundamento para criar os seres humanos. A essência é o que Epimeteu dá aos animais, que são somente aquilo que eles podem ser, respondendo à sua condição natural. Já os são quando nascem, não precisam aprender a ser o que são. O ser humano, por outro lado, gasta sua existência tentando aprender sobre si e aceitar a ausência de sua natureza prévia. Carlos, na trama de Luís Sérgio Person, é o máximo elogio da incapacidade de aceitar a ausência dessa natureza. Ainda no modelo avaliativo existencial, em São Paulo, a cidade é aquilo que ela pode ser. O protagonista teima em não saber como fazer parte de algo ao qual jamais poderia pertencer.

Uma questão bastante nacional e muito representada entre a década de 1950 e a de 1970 é a noção de malandragem. A malandragem no Brasil acaba sendo um modelo

de conduta que presa, em termos sartrianos, pela autenticidade da própria existência. Ela acaba se configurando como uma estratégia de reparação de injustiças e insatisfações sociais ao privilegiar imensamente a responsabilidade pela própria liberdade e sua expressão digna como não controlada por ninguém. A malandragem, em um primeiro momento, não é uma essência, mas um estado da liberdade de si. Ela é uma resposta construída volitivamente pelo indivíduo que percebe qualquer grau de absurdo na incorporação “série” de um papel social pré-determinado. O malandro é autêntico, seu papel se afasta da noção de má-fé. Carlos tenta flertar com essas questões, mas, na narrativa, lhe falta coragem para encarar de frente sua própria existência como livre. Em contraponto, como boa parte da sistematização das condutas, podemos também ler na malandragem uma dimensão de má-fé, se ela se manifestar como um comprometimento de si em cumprir um papel de malandro, cerceando a liberdade da própria malandragem.

Em diversos momentos do filme, há um paralelo entre Carlos e o andarilho estrangeiro de Albert Camus. Ambas personagens flertam com o egoísmo como pauta pessoal de conduta, mas, no caso de Carlos, há uma diferenciação: para ele, parece ser muito mais um caso de incompetência em lidar com seu conflito interno sobre qual versão de si lhe calha ser em dadas situações. Trata-se da própria representação narrativa do conceito de má-fé. Carlos nega o seu nada, seu vazio, buscando se comprometer com as instâncias sociais que o cerca. Nos poucos momentos que assume sua própria existência, ele decai moralmente diante da angústia que percebe. Assim como o historiador em *La Nausée*, ele percebe a própria náusea como condição inerente à sua existência atrelada a uma cadeia utilitária que não se amarra em nada, afundando na sua totalidade. Carlos passa o filme inteiro ora nauseado com o vazio da cadeia utilitária da vida em que tenta se inserir, ora acreditando que há um fim, um propósito maior em suas ações, úteis e valorosas para si na sociedade, no casamento, no mundo corporativo.

O corporativismo<sup>66</sup> representado no filme ajuda a melhor compreender as dinâmicas da má-fé na sua encarnação paulistana. Se por ele, o corporativismo versado em má-fé, entendemos a “terceirização” das marcas e valores ideológicos constituintes de uma conduta, podemos perceber que durante todo o filme Carlos se encontra

---

<sup>66</sup> Aqui entendido como o agrupamento profissional estruturante que pauta valores econômicos e sociais pela união empresarial, financeira, industrial .

angustiado, muitas vezes sem saber o motivo. Isto por conduzir a si mesmo entre a autenticidade de sua vontade — um certo niilismo debochado — e a percepção do quão genuína é sua vontade de pertencer a um papel de homem conforme a sociedade lhe impõe. A personagem encarna o progresso corporativo, vive ele, existe ele como parte de seu filtro da vida, até perceber as imperfeições e imprecisões que esse filtro opera. Carlos-corporativo é tão autômato na própria vida quanto o garçom descrito por Sartre (1993):

Consideremos o garçom de um café. Seus movimentos são ligeiros e determinados, um pouco exagerados na precisão, um pouco rápidos. Ele se inclina com um afinco demasiado. Sua voz e seus olhos expressam um interesse muito solícito para com o pedido do cliente. Finalmente, ele retorna tentando imitar em seu andar a inflexibilidade rígida de algum tipo de autômato enquanto carrega sua bandeja com o descuido de alguém que caminha na corda bamba, perpetuamente controlando-a de maneira instável, com um equilíbrio perpetuamente desfeito e perpetuamente refeito pelo movimento do braço e da mão. (SARTRE, 1993, p. 59).

Sobre essa conduta, apresentada em forma de vinheta, Sartre comenta que o público demanda do garçom que ele realize seu existir como uma cerimônia, como se cada função (costureiro, advogado, artista) tivesse uma própria cerimônia pela qual persuadem a percepção de sua própria condição: "Um confeitiro que sonha é ofensivo para o cliente, pois esse confeitiro não é totalmente um confeitiro. A sociedade demanda que ele se limite à sua função de confeitiro" (SARTRE, 1993, p. 59). Existe uma diferença entre a dimensão enganosa da mentira e a do autoengano provocado pela atitude de má-fé consigo. No garçom de Sartre, pode-se postular que a prática da má-fé envolve uma mentira consciente que "esconde uma verdade desagradável ou apresenta como verdade uma agradável inverdade [...] alguém não se infecta com a má-fé, não é um estado. Mas a consciência afeta a si mesma com má-fé. Deve haver uma intenção original e um projeto de má-fé." (SARTRE, 1993, p. 49), como parece ser a predisposição a limitar a estrutura consciente de si ao assumir um papel incoerente com o exercício da liberdade individual<sup>67</sup>.

Ainda sobre esse trecho de Sartre, não temos acesso à crise de percepção da má-fé, não temos o garçom questionando sua fé em exercer a si mesmo como garçom. Em *São Paulo, Sociedade Anônima*, temos um acesso bastante fiel à maneira como a

---

<sup>67</sup> De certa maneira, a alienação causada pela inconformação com uma hegemonia tipificada da má-fé pode ser muito bem ilustrada também pelo protagonista de *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e pelo isolamento causado pela sagacidade intelectual de Raskólnikov, em *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski.

mecanicidade — simbólica até na presença da indústria automotiva — é questionada quando a personagem se rebela contra si e percebe a própria ruína daquilo em que depositava todo centro elaborador de sentido em sua vida: sua posição no mundo enquanto homem-corporativo — ineficaz perante a má-fé muito mais consolidada de seu patrão, adornada por inúmeras falhas morais e uma ilusão autoelusiva de que há uma naturalidade essencial no patamar de destaque corporativo que ele ocupa acima de Carlos, posição que tenta usar para seduzi-lo, assim também legitimando sua própria má-fé.

Já em uma perspectiva humana e social, o encontro de Carlos com sua amante Hilda é particularmente um sintoma do confronto que a má-fé causa e de como existem diferentes níveis de coragem em relação a como lidar com as condutas de má-fé. Hilda é uma mulher forte. Sua solidão é forte. Seu vazio é de uma bravura inabalável. Sua consciência do mundo e de si são brutais. Ela é a única mulher pela qual Carlos demonstra qualquer sorte de respeito, visto que ela toma a sua própria melancolia por uma autenticidade diante do esvaziamento de sentido que a própria má-fé lhe causa. Hilda é muito mais corajosa e muito mais autêntica do que Carlos, e isso o afeta tremendamente, de maneira emocional e sexual — em última instância, sexual. Em termos estritamente sartrianos, Hilda primeiro existe e depois se confronta com qualquer essência que busque perseguir. Hilda é uma mulher forte o suficiente para abraçar o vazio, encarar a náusea da inautenticidade dos outros e conduzir seu sentido com originalidade. Muito embora ela acabe com sua própria vida, ela o faz sob domínio de si, sem terceirizar sua salvação a Deus, ao Diabo ou a quem quer que seja. Hilda opta por deixar de existir não como solução para si mesma, mas como uma resposta genuína, original e inevitável ao absurdo das existências inautênticas ao seu redor. Já Carlos se vê impedido pela própria incompetência de tomar uma decisão para um lado ou para outro. Ele se convence a todo tempo que a essência proposta pelo contexto social do qual pertence é uma saída para o vazio que sente, embora em nenhum momento acredite nisso com uma fé inabalável. Isso reflete um sinal de seu tempo, um sintoma social da existência subjetiva representada pela burguesia paulistana daquele período.

Ana é o vazio, um vazio sedutor que todo tempo lembra Carlos do absurdo devaneio que é se comprometer com os papéis sociais que ele impõe a si, algo que ele faz com tremendos esforços e a longas distâncias para, em um rápido olhar ou troca de palavras com Ana, ver ruir toda sua convicção na representação essencial de seu papel.

Ana não é tão complexa quanto as outras personagens, e isso é um retrato proposital da ineficácia da própria má-fé em delimitar um sentido duro o suficiente para segmentar uma vivência autêntica da própria vida. A personagem é um meio termo entre o exercício de uma liberdade autêntica e a incorporação de um simulacro da liberdade, uma versão representacional da liberdade. Uma liberdade como ele, minúscula. Sempre diminuído, Carlos nunca é suficiente para si mesmo ou para Ana, na medida em que ambos acreditam na suficiência das partes, e não no vazio a ser ocupado pela existência livre de si, livre como ele, grande, o que raramente aparece em quadro.

Luciana cumpre um propósito dentro da trama bastante claro: antagonismo. Apesar de incorrer nos mesmos atos de má-fé que Carlos, Luciana exerce uma força opositora da liberdade de Carlos. Ela acredita na felicidade, casamento, amor, essências e papéis a cumprir que delineiam a própria vida. Luciana lembra Carlos de que a vida é chata e absurda e que a má-fé é a solução para o absurdo do vazio. Entretanto Luciana elabora e compactua com sua má-fé com muito mais entrega e coragem do que Carlos, que sempre aparece como um covarde, como um adolescente tardio que não sabe o que quer nem no que acredita. Quando Luciana compreende que é "mulher demais" para Carlos, dentro de sua própria lógica, há um conflito narrativo de matriz puramente existencial: Carlos não sabe o que quer, mas sabe o que não quer perder — no caso, Luciana. Em um dado momento do filme, ele se organiza para aceitar cumprir um papel de si, para si, e assim não perder seu interesse romântico. Contudo Sartre alerta que a má-fé é um ganho a curto prazo em função de uma deterioração psicológica a longo prazo. Não há má-fé que resista ao nada, ao vazio, ao absurdo. Toda negação do nada tem falhas, pois não pode estar compreendido na totalidade do nada. A má-fé pode ser lida como um cobertor curto. Quando Carlos se dá conta disso, só há destruição de si e dos outros em seu caminho, e Luciana paga o preço pela incompetência de Carlos.

Se o Brasil de Carlos é o país do futuro — como muito da narrativa constrói no pano de fundo da trama —, para ele, trata-se de um futuro que lhe impõe algo que não compreende, com o qual não sabe se concorda e com o qual é impossível se comprometer sem sacrificar os vestígios do que, para ele, é autêntico de si — articulado de maneira misógina, de um lado, por suas relações com as mulheres e, de outro, por suas demais falhas morais. Carlos é a náusea. Carlos é a perversidade da fé em uma cadeia utilitária que em nada está amarrada e que afunda nó por nó — e quando há fé nesse tipo de absurdo, os preços a se pagar são caríssimos. Hilda paga com a vida em

morte. Ana paga com a morte em vida. Luciana se compromete com um papel social impositivo e negador de sua própria liberdade. Ao redor disso e dessa maneira, Carlos se torna a mais pura angústia que encarna na indecisão diante da crença descrente: o quão realmente livre nós somos? O quão realmente livre queremos ser? Carlos não tem uma resposta. E o grande êxito fílmico de *Person* está em explorar filmicamente os encadeamentos e desdobramentos possíveis dessas perguntas.

A má-fé é um dos conceitos centrais na obra existencialista de Sartre — de *La Nausée* (1938) a *L'Existentialisme Est un Humanisme* (1946)—, mas também aparece nos trabalhos de outras autoras e autores com palavras diferentes para designar a mesma ideia. Não estou aqui buscando a gênese da noção em si — tal informação pouco importa diante da sua contundência como marca de evidência de um tempo, como um modelo de pensamento, como visão de mundo e distinção estética tanto na literatura quanto nas visualidades não relacionadas às letras. Devo deixar claro, desde o início, que operações frasais tais como "a má-fé é..." são essencialmente um exercício que toca apenas parcialmente o conceito, por mais precisas que sejam nossas conjecturas e contextualizações. Se a má-fé faz parte de um espírito de tempo — e a tese busca averiguar isso através de uma particularidade do cinema brasileiro —, talvez seja inerente a ela própria uma dimensão que transcende suas possíveis encarnações em forma linguística. Se a má-fé se manifesta também enquanto um estado pessoal, só nos é possibilitado tocá-la enquanto uma tradução. Talvez a única má-fé que possamos tocar e exercer reflexão na presença de sua materialidade seja a nossa própria, mas ela ecoa na nossa humanidade, e talvez essa seja a ponta que possamos agarrar para a trazer até a discussão acadêmica e a investigação estética de seus desdobramentos. Diversos autores, como Nietzsche, Heidegger, De Beauvoir, poderiam ajudar a legitimar essa consideração por meio de proposições duras, com histórico de citação e normalizadas dentro das mais renomadas instituições de ensino, porém é em *Le Mythe de Sisyphe*<sup>68</sup> (1942), de Albert Camus, tão despreocupado em se diferenciar entre filosofia e literatura, que encontro um pequeno trecho que julgo capaz de fornecer, com o perdão da redundância, um insight interno sobre esta consideração introdutória do subcapítulo:

É profundamente indiferente saber qual dos dois, a Terra ou o Sol, gira em torno do outro. Em suma, é uma futilidade. Mas vejo, em contrapartida, que muitas pessoas morrem, porque consideram que a vida não vale a pena ser vivida. Vejo outros que, paradoxalmente, se deixam matar pelas ideias ou

<sup>68</sup> Título traduzido no Brasil como *O Mito de Sísifo*.

ilusões que lhes dão uma razão de viver (o que se denomina “razão de viver” é, ao mesmo tempo, uma excelente razão de morrer). (CAMUS, 2016, p. 19).

A má-fé, como vai ser trabalhada aqui, lida diretamente com essas confusões entre vida e morte, entre razões e ilusões de si mesmo e de nós mesmos. Se ela opera como fé, ela se veste de cega para qualquer outra convicção que não a própria. Somente o nada multiplica a paixão pela vida, parafraseando Camus (2016), já que as convicções naturalmente estreitam a experiência da vida. Ainda, para o autor, as razões erradas ainda assim explicam e justificam algo, e a proposta sartriana de má-fé, como será focada aqui, está diretamente imbricada — e talvez explicada — por essa frase. A relação entre Camus e Sartre vai da amizade à trágica inimizade. Embora não seja foco de minha tese expor as idiossincrasias dessa relação, proponho aqui a possibilidade de ilustrar — se não explicar — um pelo outro devido à proximidade não apenas de seus temas, mas também de seus modelos de pensamento acerca do tema do existencialismo — para Sartre, como uma conduta e proposta de si — ser humano — no mundo; para Camus, como um absurdo inerente à própria condição de vida<sup>69</sup>.

Assim, dimensionando o foco dessa perspectiva, inicia-se o exercício de contextualização de uma das potencialidades do existencialismo a partir de uma fala em que Sartre articula, naquele momento<sup>70</sup>, o que é central para ele ao nos debruçarmos sobre o existencialismo. Trata-se de um modelo de pensamento, de visão de mundo e de perspectiva estética em que se ratifica a responsabilidade pela consciência de uma individualidade livre enquanto centro de uma conduta:

Se, de alguma maneira, a existência verdadeiramente precede a essência, os indivíduos são responsáveis pelo que são. Assim, a meta primária do existencialismo é tornar as pessoas conscientes do que elas são, torná-las responsáveis por si mesmas, não apenas pela sua individualidade, mas por todas as individualidades também. (SARTRE, 2007, p. 23).

Essa incursão no existencialismo, mais predicativa e particularizada do que geral ou contextual, busca expor, de maneira direta, uma relação do indivíduo com o mundo através de uma ênfase sobre a responsabilidade de si<sup>71</sup>. Ao optar pelo termo “consciência”, no sentido de estar ciente de algo, torna-se inegável a dimensão

<sup>69</sup> Talvez caiba aqui o questionamento crítico quanto a qual “vida” se está referindo. Muito provavelmente, referência à condição europeia pequeno-burguesa e, hoje, à classe média assalariada de um modo geral.

<sup>70</sup> Já derradeiro na evolução de seu pensamento existencialista, tardiamente mais crítico e revisionista.

<sup>71</sup> De certa maneira, um eco também da ética da responsabilidade como proposta por Max Weber. Uma articulação indireta, mas que cria uma rede de entendimentos sobre a ética enquanto uma conduta individual cujo significado é, ao mesmo tempo, de ordem pessoal e também coletiva.

fenomenológica com a qual a proposta de Sartre opera, uma fenomenologia herdada direta e indiretamente, organizando-se como a percepção sensorial filtrada pelas referências e afetos que se atrelam à cognição de algo percebido.

A própria percepção da condição existencial que se organiza como uma refutação de outras responsabilizações que não a própria-por-si, assim parece para Sartre, é operacionalizada através das condições que emancipam uma individualidade enquanto uma conduta — um conjunto de ações praticadas e não relegadas a outrem. Ofereço essa condição inicial como uma das maneiras<sup>72</sup> de se pavimentar o caminho teórico até a questão da má-fé, previamente compreendida como central para a fundamentação de um cinema e narrativa de matriz existencial, como instigada pelos filmes do corpus. Devo, diante disso, sublinhar a própria instância volitiva da qual o existencialismo se mune para encarar e encarnar sua materialidade, como o próprio Sartre aponta:

Ao criarmos a pessoa que volitivamente cada um de nós queremos ser, não há uma ação dentro de nossa conduta que não crie, ao mesmo tempo, uma imagem do indivíduo como pensamos que devemos ser [...]. Nossa responsabilidade é, assim, muito maior do que imaginamos, ela concerne toda humanidade. Se sou um trabalhador e escolho me aliar a um sindicato cristão ao invés de me tornar um comunista e se, por essa filiação, escolho que o significado da resignação, afinal de tudo, é a solução mais adequada para os indivíduos e que o reino dos homens não é na Terra, não estou comprometendo só a mim mesmo, estou escolhendo me resignar em "benefício" da humanidade inteira, assim, conseqüentemente, minhas ações repercutem humanamente. (SARTRE, 2007, p. 24).

Guardando isso no horizonte, podemos ver que todas as versões do existencialismo sublinham nossa falta ontológica de não termos uma predeterminação de natureza, essência ou forma. Estamos inseridos no ciclo de responsabilidade com toda a nossa humanidade e nossos tantos outros. Essa aguda oposição, ser humano versus coisas, por-si e em-si, — tão dramaticamente tocada por Sartre no seu conhecido dito de que nós somos o que não somos e não somos o que somos — é uma expressão desse modelo filosófico. Assim parece, seres humanos existem — não somente como seres — em uma esfera ontológica diferente, como entidades de fim-aberto. E esse fim<sup>73</sup> aberto é uma das principais marcas do existencialismo:

A pessoa não é apenas aquilo que ela concebe de si para ser, mas aquilo que é volitivamente, e, já que concebe a si somente depois de existir, da mesma maneira que volitivamente se propõe a ser quando é jogado na existência, uma

<sup>72</sup> Certamente dentre um vasto campo de possibilidades outras.

<sup>73</sup> Fim enquanto finalidade e também, ao mesmo tempo, como última instância, circunstância, respiro.

peessoa nada mais é do que aquilo que ela faz de si. Esse é o primeiro princípio do existencialismo. (SARTRE, 2007, p. 22).

Embora não se esteja aqui examinando as vicissitudes do existencialismo enquanto doutrina<sup>74</sup> filosófica, podemos perceber que, se o estabelecimento de um modelo filosófico depende da sistematização de um questionamento-conhecimento, então o existencialismo falha grosseiramente, já que suas diferentes encarnações divergem em premissas, abordagens e resoluções, como aparece na fala de Mróz sobre a organização do existencialismo enquanto modelo de pensamento:

O existencialismo é um vasto, não sistematizado, corpo de doutrinas cuja presença tem sido vividamente sentida nos campos das humanidades, como a filosofia, psicologia e psiquiatria, literatura (romance e dramaturgia) e artes visuais, por quase dois séculos. (MRÓZ, 2009, p. 127).

Um exemplo marcante das diversidades e dos antagonismos perpassados pelo existencialismo pode ser percebido na oposição complementar entre o cristianismo de Kierkegaard e o inabalável ateísmo do centro do pensamento de Sartre. Entretanto, nas suas diferentes instâncias, é possível encararmos uma unidade existencialista ao tocarmos repetidamente em um grupo focado de temas: a vida enquanto um absurdo desprovido de sentido ou propósito, a rejeição de narrativas que impõem sentido como filosofia, ciência e religião, a alienação e a ansiedade como um estranhamento de si e resposta ao absurdo da vida, o vazio e a morte como imbricados de diferentes maneiras no resultado da percepção do fracasso do sentido da vida e a autenticidade e a responsabilidade como fabricação de um sentido próprio para a vida e para a aceitação dos resultados das ações da própria existência enquanto uma inconformação de papéis pré-estabelecidos. Mesmo com essa aglomeração de temas reincidentes, sob a perspectiva histórica trazida por Mróz, devemos ter uma cautela na utilização do termo “existencialismo” em razão de sua polissemia e imprecisão recorrente:

Deve-se ser bastante cauteloso ao empregar o termo “existencialismo”, pois ele tem, pelo menos, três conotações básicas, quase sempre sem grande amparo de precisão conceitual. Vamos retomar o entendimento mais ambíguo e popular da palavra. Ela entrou em sua versão corrente em Paris, durante o sóbrio período pós-guerra, final da década de 1940, como uma expressão verdadeira e autêntica da voz de uma geração perdida, “um jeito completamente novo” de

---

<sup>74</sup> Lembrando sempre que sua condição enquanto doutrina é debatida até hoje e não possui uma legitimação ou convenção, diferente de outras, como o cristianismo teológico, o marxismo ou o absurdismo — esse muito mais um modelo de pensamento artístico do que um sistema filosófico, embora também se desdobre como visão de mundo, tendo talvez em Bertolt Brecht seu maior expoente.

interpretar a realidade ao redor (*facticité*, para usar o termo técnico). (MRÓZ, 2009, p. 127).

Enquanto um estilo existencialista de se colocar uma filosofia em prática, o modelo de pensamento marcado por uma crítica e poesia do existir e da consciência do existir-no-mundo proporcionou questionamentos, em sua época, muito pouco bem-vindos e constrangedores dentro de uma academia de herança cartesiana, lugar em que não eram bem-vindas incursões e questionamentos sobre qual o sentido de tudo. Por que devemos morrer? Por que alguém é condenado a se superar? Liberdade incontrollável. Não é melhor cometer suicídio agora? Questionamentos assim eram normalmente deixados para vulgarizações de uma literatura (MRÓZ, 2009) que empossou uma juventude decadente e traumatizada pela guerra como representante dessa estética do pensamento, representada por um determinado estilo de vida, uma febre exemplificada pelos *jeunes* que usavam preto, calças e jaquetas "existencialmente" gastas, que escutavam jazz — como Roquentin em *La Nausée* — e que falavam incansavelmente enquanto bebiam em cafés fumacentos de Paris noite adentro:

Isso tudo, esse sentimento penetrante de crise histórica e pessoal, de abandono, de uma aguda consciência de falta de orientação ética e moral (depois de toda atrocidade Nazista e Soviética), a experiência do absurdismo (a síndrome de Godot<sup>75</sup>) e a ausência de uma justificativa ou *raison d'être* de ambos o ser humano e o mundo foram os elementos constitutivos e os fatores de uma visão geral mundial, naquele tempo, que instauraram e se associaram a essa filosófica existencial. (MRÓZ, 2009, p. 127).

Diante dessa situação crítica da própria organização do pensamento existencial, Sartre, em *L'Existentialisme Est um Humanisme*, comenta que o termo "existencialismo" é tão vagamente aplicado e para tanta coisa que passou a significar nada. Assim, para Sartre, cabia uma delimitação terminológica. Se fosse possível atingir o status de uma filosofia estrita e só assim argumentativamente válida, então o termo deveria ser reorganizado e validado como filosofia de uma determinada época, o pós-guerra, demandando, para essa mesma época, um conjunto de soluções concretas. Muitas dessas soluções, bem como suas próprias demandas, não se encerravam na produção teórica sobre o tema: elas partiam e clamavam pela sua organização enquanto esforço estético de uma subjetividade pautada por essas próprias inquietações do existir, da

---

<sup>75</sup> Referência direta e oportuna à obra de Samuel Beckett *En Attendant Godot* (1953), peça traduzida para o português como *Esperando Godot*, embora uma tradução mais precisa e sensível pudesse ser "enquanto se espera Godot".

responsabilidade de si, do vazio da própria existência olhada no espelho, o horror da guerra e trauma de reconstrução no qual a própria juventude se inseria.

Gerd Bornheim, em seu livro sobre Sartre (1971), comenta que o ser humano é a liberdade em seu próprio existir. Para ele, quando se faz uma reflexão sobre a condição existencialista de um modelo de pensamento, para não incorrer na seara de defendê-lo como uma doutrina filosófica, é preciso manter próxima a noção de que a liberdade inicia e encerra qualquer questão existencialista, seja no seu elogio ou na sua perversão enquanto resultado de uma conduta e de uma representação de si. A consciência da responsabilidade de si apresenta a tessitura ontológica que fornece o material fundante para que seja possível compreender como intencional — e não como delegado — todo ato e ação humana (BORNHEIM, 1971, p. 110). Não apenas a leitura de Bornheim, mas também a digressão de Sartre sobre a liberdade — tanto em sua literatura quanto em sua filosofia — alerta para o fato de que aquilo que constitui intimamente a liberdade coincide com a consciência de um vazio prévio, não determinador de qualquer ação e possibilidade.

Dentro do existencialismo, particularmente nas arguições sustentadas por Sartre, a noção de má-fé — *mauvaise foi*, na sua originalidade francófona — opera de maneira central como identificadora de uma forma inautêntica de uma conduta. Como um dos principais conceitos trabalhados pelo existencialismo, ela pode ser definida da seguinte forma: a má-fé é a negação do nada. Se para os existencialistas a existência precede a essência, a má-fé nega esse nada pré-existente, colocando, em seu lugar, uma essência, uma instância definidora e limitadora daquilo que podemos ser. Talvez um dos exemplos mais emblemáticos do cinema mundial como articulador dessa noção de má-fé seja o caso específico da narrativa de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. A personagem representada por Harrison Ford, Rick Deckard, de maneira bastante relutante, concorda em caçar humanos sintéticos (androides), conhecidos como “replicantes”, que se rebelaram e fugiram de suas funções. Esses replicantes pararam de se conformar com uma diretiva prévia, cessaram de existir pela lógica da má-fé, pela instrução base que organizava a existência desses androides. Durante o processo, Deckard passa a questionar sua humanidade. Na alegoria bastante concreta do filme, é a crise de um modelo de atitude de-si que causa o rompimento com esse modelo prévio que organizava a atitude de má-fé dos androides rebeldes.

Ao negar o nada prévio à existência, a má-fé desloca para o reino da limitação a própria noção de liberdade, negando, assim, a própria condição de existência da liberdade. A má-fé se coloca em oposição direta e aguda ao que a responsabilidade existencial sobre si propõe. Em Sartre, em De Beauvoir e em Camus, a autenticidade da condução responsável de si é imperativa para o afastamento de uma condição de inautenticidade: uma inautenticidade enganosa de si que delega as responsabilidades de medida e reflexão do comportamento para outras instâncias como a profissão (dimensão econômica) ou a religiosidade (dimensão metafísica<sup>76</sup>), dois exemplos diretos dessa irresponsabilidade de si. Em específico, a crítica à religiosidade como um logocentrismo instaurador de sentido e transcendental é severamente criticada como parte do comportamento carregado de má-fé:

Quando falamos, nós existencialistas, de abandono, uma das expressões favoritas de Heidegger, estamos querendo dizer que Deus não existe e que assumimos todas as consequências dessa afirmação. Existencialistas fortemente se opõem a um tipo de moralidade secular que busca eliminar Deus da maneira menos dolorosa possível. (SARTRE, 2007, p. 27–28).

A organização da perspectiva existencialista de si lida com uma parcela de abandono de uma compreensão da pluralidade da realidade humana coletiva em favor de um foco construído pelas idiossincrasias do nada e do vazio. Isso parece ocorrer, pois a ansiedade resultante dos não pertencimentos e dos engajamentos com o mundo de dentro de si para fora colocam em choque a autenticidade das escolhas — e, assim, da atuação dos papéis sugeridos por determinadas escolhas. Dessa maneira, podemos perceber como ilusória a negação e desconsideração do confronto com a negatividade do vazio — ele faz parte da própria apreensão fenomenológica da realidade ao redor contrastada pelos adornos do vazio interno. Bornheim (1971) explica esse ponto através da seguinte reflexão ilustrativa:

Se espero encontrar Pedro no café e ele está ausente, processa-se uma dupla nadificação; porque, de um lado, “Pedro não está aí” e, de outro, já que minha atenção está fixada nessa ausência, o próprio café torna-se evanescente, o café permanece fundo, persiste em se oferecer como totalidade indiferenciada à minha atenção marginal, desloca-se para trás e persegue sua nadificação. (BORNHEIM, 1971, p. 41–42).

---

<sup>76</sup> Norberto Bobbio (1994) alerta para a maneira como a crítica kantiana abala a autoridade da metafísica especulativa. Assim como também fizeram John Stuart Mill e David Hume ao privilegiarem o valor da liberdade nas suas discussões tanto de estética quanto de responsabilidade moral.

Aqui surge o questionamento de onde vem o nada, enquanto algo além do fenomenologicamente percebido em “minha” conduta no mundo. Se sua caracterização ontológica é organizada e predicada através da experienciação do negativo e da negação enquanto um julgamento, então esse nada está sublinhando o vazio pré-existente do ser. Ambas a experiência do negativo em-si e a da negação como uma faculdade de juízo instauram e favorecem o fundamento essencial do nada como parte de dentro do ser e como valorização da existência que precede qualquer imposição de uma determinada essência modeladora. Bornheim (1971) pontua isso afirmando que, enquanto uma conclusão que se evidencia perante o vazio do nada, é o próprio nada que se manifesta no mundo através daquele que se questiona sobre si e sobre as consequências de se empossar de seu próprio nada ou, nas palavras de Sartre: “o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo” (SARTRE, 1993).

Dessa maneira, retomando um ponto anterior sem perder de vista o apoio trazido pela lucubração de Bornheim, podemos lançar, com razoável grau de segurança, a hipótese de que o ser originário da consciência se materializa enquanto encadeamentos da intencionalidade — uma responsabilidade de si diante e através do vazio e não interferência de instâncias que cerceiem qualquer tomada de decisão, mesmo que essa afronte a lei, a estética, a moralidade ou qualquer outra instância da condição humana. A noção de má-fé está tão imbricada quanto definida por essa lógica: incorre-se à má-fé quando as consequências e deliberações da própria existência se dissimulam em um comportamento que se pauta não pela autenticidade e liberdade de um existir-se-de-si não imposto, mas por um delegar dessas questões para outrem (pessoa, doutrina, lei, predicamento imposto, etc.). Atitudes negativas em relação a si mesmo, um comportamento privilegiado de autonegação, negação de si enquanto existente e algo aferível enquanto um conjunto de ações fenomenologicamente descritas, isoladas ontologicamente e estabelecidas pelo fundamento negativo alienante de não se engajar consigo mesmo.

Pontuando essas questões e corroborando com a potencialidade de contexto tentada aqui, Walter Kaufmann, em *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* (1956), comenta que: “existencialismo é uma sensibilidade atemporal que pode ser discernida aqui e no passado, mas que apenas em tempos recentes se sedimentou enquanto uma preocupação e protesto” (KAUFMANN, 1956, p. 12). Kaufmann fala de dentro do desenlace do existencialismo vivido por Sartre e seus pares e reafirma a vocação estética

e sensorial que caminha lado a lado com o pensamento existencialista que, em última instância, nos alerta para os riscos de uma vida falseada por uma terceirização simbólica do sentido, para a consciência da prisão de si e para a falsidade de uma vivência que nega imperativamente a liberdade de si através do autoengano.

Assim sendo, a fim de melhor explorar a noção de má-fé, se assumirmos como verdadeira a tese de Sartre, que propõe que a existência precede a essência:

O existencialismo ateu, que eu represento, é mais consistente. Propõe que, se Deus não existe, então existe pelo menos um ser cuja existência precede a essência, um ser cuja própria existência precede sua essência, um ser que existe antes que possa ser definido por nenhum conceito. Esse ser acaba sendo o indivíduo, ou, como Heidegger propõe, a realidade humana. E o que queremos dizer aqui por "existência precede a essência"? Queremos dizer que uma pessoa primeiro existe: é materializada no mundo, descobre-se a si e somente depois se define ou é definida. (SARTRE, 2007, p. 22).

É possível, então, compreendermos que entramos em um modo de má-fé quando invertemos essa proposta e concentramos o valor em uma determinada essência. Em uma mão, temos a existência como ápice da liberdade e cuja responsabilidade é apenas do indivíduo. Na outra mão, temos a essência que traz consigo predicados, estruturações e direcionamentos que limitam as decisões e experiências possíveis. A partir disso, não se encerra a noção de má-fé somente como uma conduta, mas também como uma estética — uma dimensão sensorial da percepção do mundo ao redor — e como um humor que filtra as relações e impressões possíveis. A má-fé é a negação do nada. Se não existe essência que precede a existência, a própria existência parte de um nada que exprime a liberdade até suas últimas consequências, e a má-fé caracteriza estruturas, metafísicas, astrologias, convicções, comportamentos, representações e quaisquer manifestações que busquem legitimar a negação desse nada — muito comumente forçando a legitimação de uma essência preexistente<sup>77</sup>.

Quando Friedrich Nietzsche escreve, tanto em *A Gaia Ciência* (1882) quanto em *Assim Falou Zaratustra* (1883), que Deus está morto, que permanece morto e que nós o matamos, ele está fazendo uma reflexão sobre o período do Iluminismo, que, por enfatizar a faculdade da razão, na sua condição de razoabilidade reflexiva do mundo, favorecia entendimentos outros que não os dogmáticos e apriorísticos oferecidos pela fé em forma de moralidade. Em seu centro, é um embrião da mesma ideia gestada por

---

<sup>77</sup> Talvez, aqui, quase uma crítica ao modelo naturalista de Edmund Husserl, na condição fenomenológica de sua percepção da realidade sensível.

Sartre, da “existência precedente”, em retrospecto ao mesmo período, o século XVIII, e na sua aplicabilidade histórico-contextual do século XX. A ausência da estabilidade do poder divino faz dilacerar o sistema de sentidos e valores operantes, no caso da perspectiva cristã da moralidade europeia.

Consideremos o seguinte ponto de partida: não há valor, ordem ou sentido algum herdado a nossa existência. Cabe a cada indivíduo, através de sua liberdade, dar ou não um sentido para a vida e ponderar sobre a conduta pessoal. Valores e sentidos podem existir, mas devem ser fabricados e mantidos a partir de questões volitivas.

O filósofo Glenn Gray, movimentando-se por esse pano de fundo, apresenta a ideia de que a perspectiva existencial, na sua radicalidade, pode ser compreendida como uma ambiência ou atmosfera particular que resulta da reflexão sobre a contingência da existência e as pulsões de vida e morte desbalizadas de uma condição moral, visto que assim as expressa na perspectiva existencial:

A atmosfera pode ser, talvez, melhor identificada como um sentimento de desabrigo do indivíduo. Este mundo em que viemos ou no qual somos jogados como criaturas é radicalmente insuficiente para as necessidades e demandas do espírito. Nosso meio, social e natural, nos oprime com sua estranheza estrangeira, sua inadequação como lar para tudo que é especificamente humano sobre os indivíduos. Se somos pessoas genuínas, sensíveis à condição humana, não temos amparo ou suporte na natureza ou na sociedade. Elas não são nosso elemento. Estamos no mundo, como os cristãos costumam dizer, mas não somos do mundo. Todas as tentativas de encontrar casa para o espírito<sup>78</sup> neste reino espacial e temporal são predestinadamente condenadas. (GRAY, 1951, p. 116).

A leitura de Gray é fortuita ao enquadrar o modelo existencialista que ele observa como constituinte de uma determinada ambiência ou atmosfera, algo que toca tanto o reino da abstração quanto da sensorialidade e suas interferências nos encontros com o mundo. A sensação de desabrigo<sup>79</sup>, como qualidade inerente a esse clima, fica evidenciada através da perspectiva de uma inadequação geral à inserção do indivíduo no mundo — ao indivíduo é estrangeiro tanto a natureza quanto seu meio social. A natureza se propõe dessa maneira, muito provavelmente, pela perspectiva de que não há uma natureza humana. Trata-se de uma espécie que precisa aprender a ser quem é e que, através

---

<sup>78</sup> O autor não se refere aqui a espírito enquanto alma em uma tradição cristã, como sopro de vida preexistente a existência e que, na sua imortalidade, se submete aos condicionamentos da fé, mas sim como subjetividade individual constituinte da apreensão de si no mundo.

<sup>79</sup> Do alemão “*unheimlich*”. Gray cita o exemplo da frase “*unheimlich zu mute*”, que pode ser compreendida, em português, como uma ambiência específica causada por um estranhamento, que coloca a subjetividade do indivíduo em uma posição de desabrigo agudo a ponto de causar um irrevogável silenciamento — algo como uma estupefação melancólica.

desse processo, goza de um grau absolutamente radical de liberdade. O desabrigo e inadequação oferecidos pela sociedade podem ser lidos como parte da estranheza de ter de se alicerçar em um meio falho, isto é, estruturado por outros indivíduos também falhos e atravessados por um processo de constituição de si. Natureza e sociedade não são nosso elemento, pois não há elemento que seja inerentemente nosso. Para o autor, assim, caem por terra, nessa perspectiva, duas vertentes filosóficas imponentes de grande parte dos modelos de pensamento do Renascimento até a virada do século XX: o naturalismo e o idealismo. Há envolvido aí um “pavor” que, segundo Gray (1951), quando experienciado, “nos confronta com a verdade oclusa de que não há uma consolação redentora final, que o fim de todo esforço é o naufrágio, o abismo do não-existir” (GRAY, 1951, p. 117).

Em uma leitura alegórica, poderíamos pensar na angústia da escolha diante da liberdade como uma trapezista que salta sem a rede de segurança abaixo. A angústia existencial está na percepção corajosa — segundo correntes filosóficas do século XIX — da ausência da rede como algo que não afeta a vontade de salto. Essa angústia, pavor, um desencanto feito em estranhamento pode ser visto como se orbitasse a liberdade radical proposta por Sartre — essa, em última instância, como proposta de autenticidade individual em combate contra uma conduta de má-fé. Trata-se de uma angústia, dentro do modelo existencialista, causada pelo enfrentamento ou, em outras palavras, por encarar o exercício livre de si. Não há alicerces balizadores para tal liberdade no sentido de que previamente nos é oferecido um protocolo a ser cumprido em termos de conduta individual. Kierkegaard aqui é enfático até sua última linha: há o vazio. Diante dele, há a possibilidade do salto de fé, de volitivamente proceder na direção teísta. Nietzsche, por outro lado, é mais radical ainda na sua leitura do período idealista-iluminista: a razão como foco de excelência da reflexão do ser acaba por explicar e desestruturar a metafísica protocolar que organizava o indivíduo.

Para Kierkegaard, num sentido mais amplo de sua proposta, a tomada de decisão está sempre relacionada a profunda consciência da alternativa. Para Harries (2010), a proposição kierkegaardiana de uma conduta de si passa pela necessidade de escolha. A condição inerente ao niilismo existencial parece estar, de certa forma, dentro da condição de escolha, como parte da crise de si que implica na deterioração dos valores sociais que pautam a conduta do indivíduo. Essa necessidade de afrontar e tomar uma

escolha constitui a angústia da liberdade, torna mais pesada — e pesável, por conseguinte — a tomada de decisão:

A escolha consolida a pessoa. Alguém que age sem realmente encarar a renúncia envolvida em cada escolha real, sem perguntar a si mesmo “por que isso e não aquilo?”, não está realmente escolhendo. Essa pessoa não pode ser ética. Contudo isso não quer dizer que seja imoral, pois a imoralidade integra uma categoria da ética. (HARRIES, 2010, p. 138).

Em última instância, a tomada de decisão opõe o binário “fazer” e “não fazer” ou, “escolher por” e “não escolher por”, proposição que retrata, de maneira muito acurada, o que está no centro do pensamento modernista na sua evolução do Iluminismo até o meado do século XX. Essa consciência das alternativas pode ser vista como uma reflexão dura sobre ilusões sociais que permeiam a própria tomada de decisão. Em Kierkegaard, há uma dimensão sentimental nisto que ele percebe como ilusão (direcionadora) de escolhas: a noção de família, confiança no sentido do trabalho (uma crítica a ética protestante), nosso apego ao conceito de amor romântico, um sentimento geral de que há um propósito na vida — como aparece em *Ou-Ou: um fragmento da vida* (2018). Essa crise de valores é uma crise do sistema de valores burgueses da época (século XVIII). Harries (2010) ainda toca no ponto de que, dentro da tradição do pensamento racional iluminista, Hegel e os românticos reconheceram que há uma finitude da consciência implicada na condição de escolha:

Encarar o futuro conscientemente é se familiarizar com a possibilidade de escolha. E, por causa disso, precisamos de critérios para que ocorram tais escolhas. Imagine você em uma situação em que deve escolher entre as alternativas A e B. Ou você tem um critério para escolher, ou não. Se está de posse de tal critério, poderíamos ponderar se ele é adquirido através de um senso ou se veio de sua própria invenção. Se de própria invenção, foi inventado por uma razão boa ou não. Mas há, em última instância, uma boa razão? Sem critério a escolha se torna arbitrária e uma ação resoluta indistinguível de um acontecimento espontâneo. (HARRIES, 2010, p. 141).

Em *Ou-Ou*, obra publicada por ele em 1843, Kierkegaard coloca em oposição dois tipos de existência distintas. Essas visões de vida opostas são: a) a vida “estética”, calcada na subjetividade da existência, em que um indivíduo organiza sua existência e conduta através do prazer da vida por si própria; b) a vida ética, consciência cívica da existência em que a identidade é subjugada constantemente pelo mundo objetivo, um esforço consciente de escolha da própria vida. Dito isso, o autor alerta que ambas possibilidades podem ser levadas longe demais e deslocar o indivíduo de sua própria existência, isto é,

no entendimento kierkegaardiano, negar sua própria condição assumindo um papel determinado em seu lugar, assim cerceando suas possibilidades de escolha. A negação da escolha, enquanto decisão consciente do indivíduo, para Kierkegaard, vai se aproximar muito da noção de má-fé trabalhada por Sartre, o que se relaciona com a negação do nada que inaugura o jargão de que a existência precede a essência. Søren Kierkegaard vê, na crise da consciência de si, na ponderação sobre o indivíduo por si mesmo, uma situação de pavor iminente. A incompletude de si e o abismo diante da escolha, ainda, indiretamente, segundo Harries (2010), pode nos levar a ponderar que o ser humano, quando enclausurado na condição de escolha da própria vida, acanha-se, tortura-se na agonia de sua incompletude (Harries, 2010, p. 143). Essa incompletude acaba privilegiando muito mais o devir, um tornar-se que nunca chega, do que efetivamente o ser-em-si, muito na esteira do pensamento que Heidegger desenvolverá no século XX.

Observemos o seguinte aforismo: na dúvida, não há afirmação da vida, apenas na escolha. Isso nos leva a pensar a dúvida e a angústia diante da escolha como se colocassem o ser humano em uma condição de suspensão de si no tempo e no espaço. É evidente que o tempo continua transcorrendo e que o espaço não deixa de existir. Contudo a condição dramática de dúvida, de angústia, de escolha, favorece a construção de uma sensação de suspensão do indivíduo. Essa dúvida pode ser percebida como parte da incapacidade da própria existência de operar como objeto da reflexão, visto que, para Kierkegaard (2018) o objeto de reflexão está sempre abstraído da experiência, ocupa um outro lugar e é interferido por uma rede de conceitualizações de diversas ordens. Há um componente em jogo também do devir, da incompletude das coisas. A análise é sempre parcial, e isso, na visão do filósofo dinamarquês do século XVIII, é uma das fontes de angústia e pavor que marcam a percepção da existência. Talvez essa seja a lição herdada pelos modernos do século XX a partir da perspectiva filosófica de Søren Kierkegaard. Começa aqui uma longa tradição de crítica ao modelo metafísico de percepção da realidade, do ser e da condição humana. Em Kierkegaard, o nada permeia o ser. E é nesse permear que se estabelecem a angústia, o pavor, a negação dos valores estruturantes da vida, a ruína dos alicerces de afirmação do ser fora de sua condição de liberdade e de escolha.

### 3.3 NOITE VAZIA: o silêncio nauseabundo da intimidade com o vazio

*Noite Vazia*, dirigido e roteirizado por Walter Hugo Khouri em 1964, tem em seu elenco nomes de peso da televisão e do cinema brasileiro como Odete Lara e Norma Bengell. O filme começa mostrando a noite paulistana, o fervor da capital, pessoas se divertindo como contraponto da monotonia do trabalho e o período desenvolvimentista industrial da região. Duas personagens, Nelson e Luisinho, conhecem duas garotas de programa, Mara e Regina. A noite acaba se tornando frustrante para todos, visto a amargura dos diálogos e atitudes, transparência das angústias que reverberam um no outro e a constatação do vazio da vida das quatro personagens.

Khouri, como também acontece em seus filmes, *As Amoras* (1968) e *O Palácio dos Anjos* (1970), explora a melancolia partilhada pelas pessoas, que ressoa e aumenta em cada um, e a maneira como essa "bile", esse humor diante do mundo, pontua uma experiência do vazio de si mesmo, questões cuja leitura se legitima ao refletirem a própria inserção historiográfica do diretor no percurso do cinema brasileiro, como pode ser visto na fala, primeiro, de Fernão Ramos:

O horizonte de Khouri, na época [anos 1960], é evidentemente a produção a nível industrial dos grandes estúdios. Já surgem aí, de forma tênue, as diferenças que o irão isolar do movimento cinemanovista anos depois, tornando-o uma figura singular no panorama do cinema brasileiro na década de 1960. (RAMOS, 1987, p. 313).

E também na de Jean-Claude Bernardet:

A esse respeito, podemos lembrar a polêmica que nos anos 1960 opõe Walter Hugo Khouri e alguns cineastas e críticos (eu entre eles). Khouri era criticado por não abordar uma temática mais "brasileira", por não se voltar para as regiões mais obviamente perceptíveis. Ao que Khouri respondia, e responde, que não ambientaria seus filmes no Nordeste porque o que ele conhece mesmo é São Paulo. Em um ponto, Khouri tem toda a razão: ele tem direito de tratar a temática que bem entender e ambientar seus filmes nas regiões e faixas sociais que quiser. [...] O que basicamente importa é como essa temática, rural ou urbana, nordestina ou paulistana, era tratada. A alta burguesia paulista europeizada é tão brasileira e faz tão parte do processo histórico brasileiro quanto o camponês do Nordeste. O que é decisivo é o tratamento ideológico-estético que a temática receberá. (BERNARDET, 2014, p. 109).

E na de Nehring (2010):

Abre-se aqui um duplo jogo: a representação de São Paulo, em *Noite Vazia*, vai de par com um aspecto da obra de Walter Hugo Khouri criticado à época, entendido como pendor por privilegiar narrativas desvinculadas da

problemática nacional. O caráter genérico de metrópole é reforçado por planos que trabalham com alguns clichês da cidade americanizada: os edifícios altos filmados em *contre-plongée*, os equipamentos urbanos de “ponta”, a profusão de luzes, o tráfego intenso de carros. (NEHRING, 2010, p. 674).

Embora contemporâneo do Cinema Novo, Walter Hugo Khouri — juntamente com Domingos de Oliveira, Arnaldo Jabor, Luís Sérgio Person, Leon Hirszman e Ana Carolina<sup>80</sup> — pautou seu cinema por outras vias. Glauber Rocha e sua turma fizeram o cinema de guerrilha intelectual, de eterno atrito com a plateia, mas de muito agrado da crítica, especialmente a de esquerda, enquanto Khouri optou por abraçar a burguesia, levar ela para a tela e falar dela sob tonalidades semelhantes às de Michelangelo Antonioni e Vittorio De Sica, fortes expoentes do neorrealismo italiano. Walter Hugo Khouri, especialmente em *Noite Vazia*, optou por criar um diálogo com a universalidade, usando questões brasileiras, e não o oposto, como era preferido pelos cinemanovistas. Nesse filme, os espaços são mínimos, as locações são poucas, a pobreza dos ambientes ecoa a solidão e o vazio das personagens. Tudo é retratado com um contraste levemente emperrado, porções baixas do espectro de imagem, trazendo assim uma suavidade, apesar da imagem não ser de baixo contraste.

O filme inteiro se comporta como um retrato fiel e indiscreto de parte de uma burguesia que não se contenta apenas com o papel social que vem cumprindo desde os anos 1950. O boom desenvolvimentista expande as cidades e o poder de compra da classe emergente, mas acentua o vazio de si e a necessidade de ocupar, dentro de cada um, espaços que não se bastam pelo dinheiro, que lidam com a solidão diante da própria reciprocidade de um amor não desejado, a felicidade de uma vida exercida por um papel pré-determinado e a hipocrisia de uma felicidade embalsamada pela inautenticidade da própria conduta. As garotas de programa deixam bastante claro, ao longo do filme, sua liberdade de escolha: elas determinam seus clientes e, se não lhes satisfizerem financeira ou sexualmente, elas vão embora. Contudo, defrontando-se com o vazio de si, elas acabam fragilizadas por perceberem sua incapacidade de lidar com o vazio que tentam preencher com sua conduta no mundo.

No próprio encadeamento de ações e condutas dessa tessitura narrativa, encontramos a representação pontual do conceito de má-fé. Se por ele entendemos essa terceirização das marcas e valores ideológicas de uma conduta, essa inadequação diante do cumprimento de um papel que vai tolhendo o exercício da liberdade, então todas as

---

<sup>80</sup> Diretora de *Mar de Rosas* (1977) e *Das Tripas Coração* (1982).

quatro personagens acabam instaurando um conflito entre si calcado nas próprias incompetências em lidar com o exercício autêntico e legítimo de suas autenticidades — suas existências que precedem qualquer essência que busquem empreender. Nelson, Luisinho, Mara e Regina se encontram constantemente entre a angústia e a torpe ilusão de felicidade, entre o nada e uma existência frágil e sem sentido. Sua busca por autenticidade flerta com um certo niilismo debochado e gira entre altos e baixos das percepções distorcidas de cada um por si e pelo outro. Em termos estritamente sartrianos, nenhum deles existe: são mosaicos de essências partidas e partilhadas que reverberam um no outro e que apontam para um nada bastante convidativo.

### 3.4 INTIMIDADE COM UM ABSURDO: o espaço ansiogênico existente em ambos os filmes

#### **3.4.1 A Pedra no Sapato de Carlos — reverberações camusianas do absurdo existencial<sup>81</sup>**

Albert Camus, escritor argelino largamente influente na cultura francófona e europeia, compõe, em 1941, o ensaio filosófico intitulado *Le Mythe de Sisyphe*. Nessa obra, Camus apresenta sua perspectiva sobre a noção de "absurdo", um modelo de construção estética e de abstração do pensamento que vinha se popularizando a partir da década de 1920 e que se expandiu com o período da 2ª Guerra Mundial como forma de crítica social. Dos vários absurdos possíveis, Camus pinça a busca pelo sentido da vida através da clareza e unidade em contraparte à possibilidade do suicídio. Sobre esse assunto, ele pondera que existe um enorme esforço em nossa existência — assumindo um certo grau de generalização — no intuito de produzir sentido e reduzir o mundo a uma experiência racional, razoável e apreensível, quando, na verdade, esse esforço — ele conclui — caracteriza, na sua própria natureza, uma impossibilidade facilmente camuflável. Essa proposta, para o filósofo francês, se constitui como um problema tanto ético quanto estético: a vida absurda, tomada por sua totalidade de absurdez, se desdobra em visões de mundo e inserções de si no mundo. O choque entre duradouro e efêmero, ilustrado por Camus através da vida dos atores e das intensidades amorosas de

---

<sup>81</sup> Ideia geral do subcapítulo, apresentada e debatida no evento SOCINE, de 2018, na Universidade Federal de Goiás (UFG).

diversos afetos, organiza um modelo estético propriamente camusiano: ética e estética estão atreladas a um inatingível materialmente refletido em múltiplas intensidades. Se explicação e sentido estão no reino absurdo do ilusório, o que sobram são seus afetos, percepções e descrições das experiências de vivência no mundo.

Na última porção do texto, Camus se apropria do mito sobre Sísifo, primeiro rei grego de Corinto, filho de Éolo da Tessália. Na mitologia grega, Sísifo tinha um perfil contestador e generoso, semelhante ao do titã Prometeu. Ele trai um segredo de Zeus ao revelar o paradeiro de Egina a seu pai em troca do surgimento da estação da primavera na acrópole de Corinto. Zeus, então, o condena à morte. Ao chegar no Tártaro, Sísifo engana Tânatos e o acorrenta, ao invés de ele mesmo ser agrilhado. Essa peripécia impede novas almas de morrerem, o que leva à fúria dos deuses e eleva a ira de Zeus. Após ser recapturado, Sísifo é condenado, então, à sua última e interminável penitência: por toda a eternidade, rolar uma pedra morro acima, a qual, ao chegar ao topo, rola de volta para a base do morro, nunca chegando ao seu cume. A justiça dessa punição residia na *hybris* cometida por Sísifo ao viver crendo que sua inteligência superava a de Zeus. Embora Camus não apresente grande interesse pelo contexto do rei de Corinto, o recorte sobre sua derradeira penitência, que certamente povoa parte do imaginário popular, acaba se configurando como um sofisticado enquadramento para um exercício ético-estético.

Albert Camus eleva Sísifo ao platô de protagonista do absurdo. Ele é um herói que vive o máximo de sua potência de vida, muito através de uma percepção de si como maior que a própria vida, mas que acaba condenado a uma tarefa servil e desimportante. O ponto que é trágico e que funciona como a materialidade do absurdo se dá no caminho de volta. Trata-se do momento em que a pedra rola para baixo e em que Sísifo reconhece que ele nunca saberá o fim. Se Zeus tirou de Sísifo a capacidade de viver outra coisa e de parar de empurrar a pedra morro acima, a pergunta que surge é se Sísifo se tornou feliz ao aprender e apreender a totalidade de sua experiência limitada. A partir de Camus, é possível postular que sim.

Na interpretação de Camus, a consciência de Sísifo para com essa condição absurda reflete a certeza de seu destino tanto quanto da própria condição humana: nada nunca é resolvido. A míope apreensão humana do mundo nos faz confundir o processo com os resultados. A frustração do sentido da existência culmina heroicamente na aceitação da condenação ao absurdo. Camus parte de uma pergunta fundamental: a vida vale a pena

ser vivida? Para ele, sem ela, não é possível filosofar, pois todas as perguntas decorrem dessa e de seus desdobramentos. Se a condição absurda é a de buscar sentido em um mundo inerentemente desprovido de sentido, Albert Camus propõe que aceitar a condição absurda está próximo de uma possibilidade de partilha da felicidade através de uma rebeldia — por mais ingênua que seja — em afirmar o próprio ser.

O suicídio não seria uma resposta válida, pois ele opera como inscrição fora do paradoxo absurdista da vida. A inexistência não resolve o choque entre nossas ideias e como as coisas são, nossas expectativas e as contingências e intercorrências da vida prática. A transcendência<sup>82</sup> ou a metafísica teológica também não são uma resposta, pois assumir que o absurdo da existência é parte de um plano divino nada mais é do que se distrair da materialidade real da própria existência, relegando assim sua explicação a um plano de imaterialidade inalcançável.

Sísifo não nega a vida nem a sua existência limitada. Ele a aceita no horror de sua totalidade trivial. O autor imagina Sísifo sorrindo no exato momento em que ele abraça o absurdo interminável de sua própria condição. Há uma certa rebeldia em aceitar o próprio absurdo, em tomá-lo para si mesmo em sua inegável absurdez e ausência de sentido. Dwight Eddins (2001), ao perceber a proposta camusiana como matriz narrativa em Hemmingway, comenta:

O vazio niilista funciona como um gerador inacessível de absurdez, desmontando todo e qualquer esforço humano ao revelar sua ausência de sentido e significado. [Camus] propõe como resposta a esse absurdo os atos de rebeldia que maximizam a disponibilidade de vida e sua intensidade, mesmo ciente da futilidade cósmica desses atos. (EDDINS, 2001, p. 70).

De um lado a proposta se inscreve como um abandono de um tipo de ética de si, das tradições passadas, da metafísica e da potência de vida humana como materialização da vontade divina. De outro, um laboratório estético de pura potência de experimentação dos afetos que perpassam da alienação ao pragmatismo da negação dos próprios valores — na maior parte do tempo compostos como personagens marcadas por psicopatias.

Se na porção anterior do trabalho vimos Carlos como um potente articulador da incompetência de si enquanto sintoma-reflexo da má-fé sartriana, nesse segmento, e através dessa personagem, podemos perceber as implicações narrativas da negação e incorporação do absurdo. No filme de *Person*, o desenvolvimentismo da classe média é

---

<sup>82</sup> Um argumento semelhante pode ser defendido como a arte sendo também uma distração imaterial de tentativa de expurgo das paixões estéticas dissonantes com o absurdo da existência.

uma das marcas mais superficiais, termo esse que, aqui, não deve ser compreendido como sinônimo de “raso”, mas no sentido de uma primeira camada de leitura. Há no filme um retrato de uma classe social emergente e devota, quase religiosamente, que maximiza as potencialidades de lucro em sua vida e que, para tanto, não se omite de diversas estratégias: operações de marketing e ética duvidosa nas negociações, sonegação de imposto e abuso de recursos públicos. Tudo se transforma em produto: os corpos, as vidas, as jornadas de trabalho, as angústias, as relações interpessoais.

Esse ciclo, aos poucos, vai sugando as possibilidades de atribuição e exercício do sentido. Nem mesmo a aceitação da rotina, entendida como mais palpável e significativa, consegue competir com o abismo de significado que é o ciclo de produção-consumo em que Carlos se insere. Durante o filme, a rotina e a fé nas engrenagens da cidade operam quase como uma teologia enganadora: os momentos em que Carlos deposita fé nessas questões são recompensados com um espelho trágico que reflete apenas o vazio que o protagonista tenta preencher, e não suas tentativas e esforços. Como observado anteriormente na composição de Camus, a miopia mundana aponta a confusão entre processo e resultado, toma-se um pelo outro com fins que apenas distanciam a pessoa da sua capacidade de se apropriar do absurdo trivial da existência. Trata-se de um momento de fragilidade de Carlos, algo que ele alterna entre negar e abraçar. Sua confusão opera como pinça dramática para a narrativa. Aproximando essa ideia de uma análise estrutural, podemos pensar, quase contraintuitivamente, que a dinâmica de conflito entre as personagens, ao invés de motor narrativo, opera como um adereço que reflete um problema interno de outra ordem. São as negações de Carlos consigo mesmo, na sua maneira de se inserir no mundo e aceitar as dimensões de sua existência para si e para os outros, que constituem os picos e vales de dinâmica narrativa no filme, algo que “facilmente” pode ser encontrado de outra maneira na cinematografia tanto brasileira quanto mundial, pensando em diversas narrativas baseadas na tensão entre personagens.

A poesia das imagens do filme é concreta, tão concreta quanto a fala de Carlos ao longo de todo o roteiro e quanto ao estilo de atuação empregado por Walmor Chagas. A dinâmica e articulação dessas questões demonstram a sua incapacidade de sair das situações em que se encontra. A cidade é a metáfora mais refinada possível para o conflito da personagem. As oposições — homem e mulher, patrão e empregado, centro e periferia, classe média e classe abastada — vão pontuando as frequentes alternâncias

dos estados de percepção de Carlos. Ele é um homem fraturado, e sua incapacidade de perceber essa fratura gera um cinismo cômico na medida em que são justapostas as oposições pelo processo de montagem fílmica, pontuando, assim, as flutuações de humor e entrega da personagem.

Carlos não é feito de carne e sangue, ele é feito de vazio e angústia. Aquilo que lhe preenche são os poucos que ele vai ingerindo dos outros e da própria cidade. Quanto mais concreta é a cidade ao seu redor, mais rui e desmorona a São Paulo dentro dele. O que existe dentro da protagonista da história não é uma mera redução ou cópia fria de uma metrópole, mas a materialização de um espaço que se constitui por vivências e experimentações de um cotidiano inerentemente desconexo. A construção do enredo, que estabelece o arco dramático da personagem, vai se engendrando através de colagens de impressões que ele tem de suas vivências — quase como acontece em *As Amorasas*. Embora *São Paulo, Sociedade Anônima* não seja um filme episódico, as idas e vindas encadeadas no roteiro são reflexo da confusão da personagem e da colagem de questionamentos e incertezas que ela vai montando. O que começa no filme como uma personalidade concreta, como a cidade, termina fragmentado, como as possibilidades de ruas, avenidas e vias, caronas e trânsitos. Talvez o próprio tédio da condição burguesa da personagem possa ser encarado como o catalizador da narrativa, como o estopim que coloca a ação em movimento. Nesse arco, há uma tragicidade que determina o clímax do desenvolvimento de Carlos enquanto peão a serviço da ficção: sua decisão dolorida e impetuosa de deixar a cidade aos berros de "Tchau, São Paulo!", instantaneamente desmoronada ao pegar uma carona de volta em uma jamanta. *São Paulo, Sociedade Anônima* pode não ser episódico, mas opera através da construção de encadeamentos que refletem uma mesma dinâmica binária: decisão-falha em se comprometer com dada decisão. A forma do filme invoca conotações particulares e essenciais dos conjuntos de características que estabelecem a personagem no seu mundo ficcional. Person não tenta explicar uma identidade nacional ou conformá-la audiovisualmente. O que podemos perceber que ele faz é propor uma determinada expressão estética de um conteúdo que diz respeito à sensibilidade e ao exercício da própria existência. Seu filme é trágico, sua estrutura clássica reflete o arcabouço estético e evolutivo da composição da tragédia, que vai dos reis aos plebeus em sua diacronia. Dentro dessa perspectiva, o que era trágico, por exemplo, para o Édipo de Sófocles está por trás do que ocorre também em *São Paulo, Sociedade Anônima*: isto faz parte da existência e, se aconteceu com ele, pode

acontecer com cada um de nós. A catarse trágica está exatamente na consolidação que o clímax propõe. Todo esforço de se constituir pode ruir nas nossas próprias falhas e medos. Carlos falha no seu clímax. Sua falha trágica talvez possa ser compreendida pela falta de força física e emocional em deixar a cidade, força que, em sua tomada de decisão, acaba o seduzindo ilusoriamente.

Parte da dramaticidade do roteiro está na incapacidade da personagem não saber de si, não se conhecer o suficiente para assegurar as questões volitivas que acompanham uma tomada de decisão. Ao não se saber, Carlos flerta com sua encarnação como máquina, como reflexos de várias máquinas que as pessoas desejam tanto quanto ele quer ser desejado. Ele também flerta com a ingênua negação do absurdo de sua própria vida. Suas crises, depressões e desventuras amorosas nada mais são do que falhas gigantescas em produzir sentido — onde provavelmente nunca teve. Carlos busca se afirmar na sua “urbanicidade”, mas ela é demais para ele em diversos momentos do filme, auxiliando, assim, na construção das pinças dramáticas e na dinâmica de tensão do enredo.

A má-fé de Carlos está em não assumir a responsabilidade por seus atos, por terceirizar o sentido de sua vida, desejos e estratégias. A sua pedra de Sísifo está em uma alegoria múltipla: as relações interpessoais, a fisicalidade da cidade — seus carros, ruas e prédios —, emprego, dinheiro e talvez, em última instância, o desejo inatingível, já que nada lhe serve — emprego algum, posição alguma, relacionamento algum. A alternância entre querer e refutar o desejo pode ser percebida como momentos em que a pedra sobe a montanha e desce. Quando Carlos quer algo, sua determinação coloca as coisas em movimento. Há força e potência de vida nas suas palavras e na composição de suas imagens — até mesmo na cena em que ele se encontra completamente embriagado e beirando a incapacidade cognitiva. A pedra sobe o monte. Quando há incerteza, frieza, falsidade, cinismo, letargia, ressentimento — talvez esse o adjetivo mais adequado para caracterizar a personalidade geral de Carlos —, insatisfação, há ausência de potência de vida. A pedra rola morro abaixo. Ao contrário de Sísifo, marco importante aqui, Carlos não sorri, não abraça o absurdo da ausência de sentido em meio aos seus próprios conflitos e ausência de resoluções. Os passos de Sísifo são repletos de vida, obviamente uma vida tolhida de quase todas as suas essências, mas abraçada em sua totalidade. Sísifo se dá conta do absurdo trivial e ignóbil de sua tarefa e sorri. Carlos não tem capacidade de equacionar seus desejos. Se perde nos seus reflexos e em outras

personagens na medida em que sua personalidade vai ruindo por dentro. A caminhada morro abaixo de Carlos é penosa, entediada e exagerada, tem picos de amor e dramaticidade, mas em nenhum momento é aceita no seu caos, no seu absurdo, na sua ausência de um sentido próximo ao toque. Mas a incapacidade de unir sua fratura interna, mediar seus desejos, coloca Carlos em uma condição que só a falha trágica fez Sísifo viver como punição. Não tão nobre quanto Zeus, Carlos pune a si mesmo sem a glória mitológica de um herói, mas com a brutalidade de um desejo inatingível, sempre fugaz ao toque e confuso ao espírito.

### **3.4.2 A Intimidade com o Absurdo Através dos Espaços Simbólicos**

O conceito de intimidade foi largamente discutido por mim no trabalho de dissertação de mestrado, defendido no ano de 2015, a partir de sua qualidade estética fundante de um espaço. Lá, foi buscado construir uma leitura a partir das imagens fílmicas como articuladoras de um tipo específico de espaço: as construções simbólicas e figurativas da imagem calcadas nas suas relações com outras imagens e com a noção de intimidade. Gaston Bachelard (2012), ponto epistemológico que fundamenta tal potência imagética, não se debruça sobre o cinema ou o audiovisual, contudo a natureza da própria mídia acaba por abrir caminho para esse diálogo.

A narrativa de matriz existencial, como vem sendo averiguada e construída aqui, sugere uma relação muito forte de interioridade. Essa interioridade narrativa recai, em grande parte, nas personagens. Ela alerta para dinâmicas narracionais, de conflito e estruturação de enredo a partir de espaços internos às vivências e experiências das personagens. Contudo, em uma possível hipótese, ela parece também abordada — ou abordável — pela construção dos espaços imagéticos, simbólicos e concretos, nos filmes, se sustentando por si mesma ou como reflexo de questões maiores. Dois exemplos parecem ilustrar isso: primeiro, as dinâmicas de personalidade como oriundas de um espaço interior à personagem, mas com representações exteriores em forma de atuação; segundo, os espaços físicos das locações fílmicas e sua mostração pela decupagem como reflexos simbólicos dos ânimos internos das personagens e, de um modo geral, da dinâmica narrativa.

Se ponderarmos “que espaço é reivindicado pela imagem fílmica?” (RODRIGUES, 2015), podemos apontar para parte de sua ontologia como uma forma específica da sensibilidade, uma exteriorização intuitiva que revela uma relação entre o indivíduo, suas potências de humor e as possibilidades figurativas e simbólicas de organização dessas questões. Ela transita livremente pelas intenções de representatividade e abstração sem uma lei específica que a governe — embora o contraponto dos manifestos fílmicos específicos a direcionem para uma determinada particularidade. É evidente que a imagem fílmica possui uma particularidade técnica que delimita sua própria ontologia, entretanto, há um conjunto de questões teóricas e afecções que também a delimitam e organizam — um debate que poderia perpassar da “imagem técnica” de Flusser até a estetização da imagem como técnica e política em Rancière. Jacques Aumont e Michel Marie sintetizam os distanciamentos imagéticos em uma proposta conceitual que toca a tecnicidade e a fenomenologia, propondo a imagem como:

[...] uma duração, um "espaço de tempo", depois um intervalo espacial [...] em meados do século XVII, em Descartes, notadamente, ela ganha seu sentido moderno rigoroso. De um ponto de vista empírico, o espaço é apreendido, antes de tudo, pelo nosso corpo, que nele se desloca, e pelo sentido do toque. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 104).

Apreende-se aqui algumas características ontológicas do espaço, sua capacidade delimitadora, sua duração e “intervalação” como recorte de algo. Não há espaço sem essa condição delimitadora, visto que, por consequência lógica, a falta de delimitação condena a própria noção de espaço. Isto é, sua não definição apaga as cadeias conceituais que demarcam as possibilidades espaciais por-si-próprias. O fato de o espaço estar atrelado a uma percepção fenomenológica, ou seja, sua fruição e cognição a partir da sensibilidade individual que o apreende, corrobora com a perspectiva existencial trazida da teoria. Ambos estabelecem um vínculo com a sensorialidade antes de passarem pelo crivo cognitivo.

Dentro da perspectiva fílmica, a dimensão espacial tem sua ordem figurativa imposta pela própria tecnicidade do aparato cinematográfico e do dispositivo<sup>83</sup> audiovisual. Como dito anteriormente (RODRIGUES, 2015):

É possível entender que aquilo que é técnico e fílmico influencia na construção do espaço através de várias frentes. Cada meio (Filme, televisão, etc.) possui seu

---

<sup>83</sup> Aqui, compreendido como o conjunto de características técnicas, materiais, sociais, filosóficas e ideológicas que inauguram um determinado tipo de pensamento a respeito do próprio fazer audiovisual.

conjunto de normas respeitadas ou subvertidas. O mesmo também se pode dizer do gênero com que cada obra estabelece/propõe diálogo. Há em jogo também um conjunto de influências físicas observadas nas maneiras em que: o enquadramento, enquanto percepção subjetiva do operador da máquina, recorta o mundo; a luz passa pela lente e reage à superfície sensível; a película é revelada em laboratório; os fotogramas (digitais ou vindo de fonte analógica) são tratados por software na pós-produção. Essas influências físicas se somam também a outras questões como: a maneira através da qual a montagem, subordinada tanto à burocracia da decupagem quanto à sensibilidade e à cognição do montador, constrói uma lógica que costura os recortes proporcionados pelos planos; como o tratamento do som evidencia o espaço aural; como os objetos delimitam espaços dentro do espaço; e como se dá a articulação do espaço do enredo mostrado. (RODRIGUES, 2015, p. 46).

Assim, sob essa perspectiva, fica evidente que a construção dos espaços fílmicos não se coloca em uma simplicidade organizacional, mas dentro de uma complexa rede de influências que rendem a última instância da imagem fílmica. Cada um dos departamentos envolvidos na construção fílmica se encarrega de corroborar com a articulação simbólica do espaço através de uma determinada ambiência e atmosfera a ser construída. Nesse ponto, Jean-Luc Nancy (2003) atenta ao fato de que as imagens — de qualquer materialidade e ordem — estão sempre em uma relação com um conjunto histórico de outras imagens, ora as afirmando, ora as contrariando, seja pela forma ou pelo conteúdo, mas que, acima de tudo, operam pela relação de intimidade, que nasce da familiaridade, mas que também opera fenomenologicamente pela sensações despertadas e articuladas na medida em que a imagem:

[...] me toca no centro do que é íntimo — através da visão, audição ou do sentido mais único das palavras. De fato, a imagem não é apenas visual: é também musical, poética, até mesmo tátil, olfatória e gustatória, sinestésica e assim por diante. (NANCY, 2003, p. 04).

Isso é algo que o próprio Gaston Bachelard (2012) sublinha ao estabelecer a qualidade de íntimo como refúgio em um certo de imagem, especialmente aquele tipo que articula familiaridades que abrigam o indivíduo como um todo, tal como espaços em que a individualidade e intimidade são exercidas em status de proteção, não aviltadas pelo universo ao redor<sup>84</sup>. Nesse aspecto do conjunto sensorial como orientador da intimidade proposta por um espaço simbólico, Bachelard propõe que aquele que se propõe o ofício de criar imagens:

---

<sup>84</sup> Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, ressalta a casa, o ninho, a concha e o canto, mas não nas suas materialidades mundanas, e sim na capacidade de outros espaços articularem as essências definidoras desses espaços particulares.

[...] vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra em uma afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. (BACHELARD, 2012, p. 206).

As representações dos diversos matris simbólicos, de afetos e intimidades, acabam por afirmar a condição geral de uma determinada atmosfera que os filmes como um todo propõem. O caso do conceito de vazio, como vem sendo articulado aqui, se dá como uma força matricial imponente. As angústias que dele nascem são muito mais do que traços elaborados na construção das personagens. Elas afetam ou refletem as construções e mostrações dos espaços imagéticos e matizam diferentes afetos. Dentro dos filmes analisados aqui, *São Paulo, Sociedade Anônima* e *Noite Vazia*, podemos pensar essas composições de espaço a partir do ponto da articulação simbólica do espaço como um tipo específico de afeto nascido da angústia e do vazio: o afeto ansiogênico.

Primeiramente, por “ansiogênico”, entenda-se não apenas o espaço como gatilho de uma ansiedade generalizada, mas como afeto de uma paixão triste<sup>85</sup>, como uma parte da angústia oriunda do vazio existencial, cuja culpa é dirigida ao espaço que abriga o indivíduo. A ansiedade e a inquietude do corpo e da mente ficam amparadas pelo local que a personagem habita, seja por longo ou curto espaço de tempo. Contudo, se não sua “culpa”, seu ninho — aqui no sentido bachelardiano do termo:

O ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. Da imagem do ninho à imagem da casa e vice-versa, as passagens só se podem fazer sob o signo da simplicidade. (BACHELARD, 2012, p. 110).

As impressões bachelardianas, de um modo geral, acabam flexionando uma dimensão positiva dos afetos. Contudo, aqui, pondera-se sobre as expressões negativas deles, exageradas ou contidas. Elas acabam se manifestando nas dinâmicas de encontro das personagens e operam fortemente como engrenagem funcional dentro da organização do enredo, seja na potência da imagem fílmica ou na potencialidade livre ainda no roteiro.

As questões relacionadas a organização de enredo a partir do espaço ansiogênico partilhado se dão analisadas em dois pontos opostos: primeiro, os espaços amplos e a maneira como as simbologias dos espaços afetam o enredo e fluxo narrativo em *São*

---

<sup>85</sup> Conjunto de afecções do e no mundo que contribuem fenomenologicamente para a diminuição de potência do ser, dentro da epistemologia de Spinoza.

*Paulo, Sociedade Anônima* e, depois, os espaços confinados partilhados em *Noite Vazia*. O enredo do filme de Luís Sérgio Person coloca seu protagonista, Carlos em uma relação exaustiva de movimento e inquietude. Se pensarmos em adjetivos como “calmaria” e “sossego”, são poucas as cenas em que eles podem ser atribuídos como forças estruturantes da trama. Quando ocorrem, essas cenas rapidamente são justapostas com conflitos de ordem verbal ou física, com outras pessoas ou da personagem consigo mesma. Alguns exemplos são bastante emblemáticos das articulações de espaço como ponto de intimidade, ansiedade, angústia e vazio no filme. Não apenas como abrigo imagético da trama, a maneira como os espaços abrigam os diferentes afetos acabam por operar como engrenagem narrativa funcional e importante para o desliar da trama.

Dando um passo para trás, analisando a abertura do filme, podemos perceber uma imagem em plano aberto mostrada através do vidro com a parcial magnitude de São Paulo em reflexo. A personagem discute com uma mulher, e ambas são tocadas pelo espaço maior da cidade refletida na imagem. Trata-se de um plano longo em termos de duração. Não temos uma articulação plural do espaço tridimensional na tela, apenas um recorte de vida mostrado em distanciamento. Nós, espectadores, não somos convidados para dentro do conflito, somos coadjuvantes tanto quanto a cidade que olha a briga e que depois, em um movimento de câmera, nos é introduzida aos olhos. A sucessão de imagens em *contra-plongée* constrói a São Paulo vertical, que olha para o indivíduo de cima para baixo. Seu topo é inalcançável. Em seguida, temos uma imagem aérea que reduz o indivíduo e mostra apenas detalhes das grandes construções. Em sequência, as imagens das pessoas saindo do trem corroboram a ausência de individualidades, algo articulado pelo grande número de pessoas em quadro passando pela câmera. A primeira imagem de Carlos depois dos créditos do filme mostra-o, a partir de um *plongée*, distante de onde estava, no alto da sacada do apartamento de sua companheira. Ele é visto como um ponto se deslocando ao atravessar a rua. Essa é uma das primeiras marcas recorrentes da amplitude dos espaços em que a personagem é mostrada. O primeiro plano fechado lhe mostra o rosto tensionado, e sua atuação se alinha com uma sensação de angústia como construída até aqui. Ele é mostrado no vazio que habita dentro de si e no vazio indiferente da cidade para com ele.

Uma das imagens mais conhecidas do filme mostra a personagem de Walmor Chagas em primeiro plano, em um enquadramento médio, tendo a base seu umbigo e

dois dedos de teto acima de sua cabeça<sup>86</sup>. Ao fundo, gradualmente em desfoque, a cidade de São Paulo com seus prédios, carros e pessoas, mais uma marca da indiferença da cidade para com a personagem e de como o vazio individualista proposto pela cidade aninha, “bachelardianamente”, quiçá, a personagem. Apesar de ser um plano médio, a imagem é ampla e isola a personagem do resto, marcando sua solidude. Por mais preenchida que a cidade e a imagem sejam, opera aqui, dentro da imagem e do enredo, a marca do vazio. Tanto o parece pelo monólogo em solilóquio de Carlos, parte olhando para a câmera, parte olhando para o “nada”<sup>87</sup>. Carlos vaga. Materializa o *flâneur* benjaminiano. As imagens que o mostram vagando, ora fugindo de sua angústia, ora abraçando-a, poderiam ser tanto em Paris quanto em Berlim, Tóquio ou qualquer outra grande metrópole da época. A construção aqui se dá pela maneira como a tristeza e angústia se refletem na letargia e desânimo geral da personagem. Outra marca dessa indiferença da cidade e do esvaziamento do ser pode ser percebida, aproximadamente, aos 4min50s, quando Carlos caminha atrás de um homem com uma roupa muito parecida com a sua. Na cidade, ele é uma pluralidade de muitos. Nem seu ressentimento o diferencia na multidão. Aos 9min, no bistrô, com uma outra companhia feminina, Carlos se mostra ressentido e pouco amistoso, enquanto ela busca tornar o clima mais amistoso. O plano médio dos dois com a cidade ao fundo auxilia a percepção dos espaços amplos como moldura do vazio da personagem e da sua incapacidade de passar das afecções tristes para as felizes.

Adiante, aos 16min de filme, há uma preocupação da decupagem em construir um ambiente interno na sua potência tridimensional. Diversos planos e tamanhos de plano articulam um espaço específico de casa, de lar. Nele, Carlos se utiliza do álcool para diminuir sua potência de paixão triste para conseguir interagir com a companhia feminina. Seus desejos e ímpetos sexuais se dão frustrados. Quando a indignação o toma, ela é mostrada em planos fechados e logo entrelaçada com planos médios em que ele aparece primeiro e a mulher, que não tem nem a dignidade do olhar dele, ao fundo, outra marca do vazio operando dentro da trama articulada pelo espaço. Quando a mulher diz para ele ir embora, sair daquele espaço íntimo da casa, ele oferece novamente o contato visual, isto é, a ineficácia de seu desejo frustrado se torna um ninho diante da angústia do espaço amplo e aberto da cidade de São Paulo lá fora.

---

<sup>86</sup> Algo que tecnicamente pode ser questionado como uma imagem “errada” tendo muito teto.

<sup>87</sup> Aqui, uma referência ao nada que nadaifica, o nada heideggeriano.

Aos 30min de filme, Carlos vive o suicídio de sua amante Hilda. Em um exame da própria conduta e consciência, mostrado em um plano fechado, levemente lateral, ele se dá conta de que Hilda viveu, foi feliz e exerceu uma autenticidade de conduta que ele inveja e que lhe parece inalcançável. Adiante, Carlos vai com seu chefe até um terreno baldio. Ele pede dinheiro emprestado, e o cenário ao redor, um descampado, pontua simbolicamente o vazio interior da personagem. Sua irritabilidade demonstra como a frustração, ansiedade diante da angústia do vazio, operam como destemperamento de si e força narrativa de conflito. O espaço age como protagonista de uma construção de sentimento interior à personagem. Algo semelhante ocorre em 1h de filme transcorrido quando ambos vão visitar o local da nova fábrica em que Carlos atuará em alto posto hierárquico. Retorna o discurso maquinal da São Paulo como impulsionadora do Brasil, na sua potência que não para de crescer. Perto da 1h de filme, a conversa, em um outro terreno descampado, opera novamente como ponto simbólico entre o vazio interno de Carlos e o interno da imagem. Vazio da fé no trabalho, do comportamento de má-fé de Carlos como alguém que não consegue aceitar a ausência de sentido da vida. Sua nova busca por prazer, potência e significado recaem sobre o trabalho, mas nem isso o completa, ele fica estagnado no vazio pontuado pela imagem.

A partir de 1h37mn de filme, retomamos as imagens iniciais. O conflito no espaço arduo de convivência em que as próprias frustrações de Carlos o impedem de se conduzir de maneira empática. Na sequência, o vemos em uma ampla imagem de um lote de carros estacionados. Ele vaga em um *flâneur* ansioso e irritado. A câmera o segue enquanto ele procura um carro para roubar. Ele consegue entrar em um carro com os dizeres no vidro de trás: “fabricado no Brasil”. Carlos rouba o fruto do seu próprio trabalho. Aquela carro, operando como ninho, abriga um resumo de suas frustrações e incompetências enquanto homem e ser humano. Ele rouba aquilo que produz para conseguir fugir de si. Uma construção simbólica de enredo de grande potência de sensibilidade e de representação dos fluxos de afeto da personagem. Ele faz uma ligação direta no carro para dar partida e, enfim, foge de São Paulo. Em um grito de êxtase, ele profere: “Tchau, São Paulo!” Esse êxtase logo vai minguando. As imagens amplas do vazio da estrada parecem pontuar o fato de que ele não consegue fugir dele mesmo, como vem tentando durante toda narrativa fílmica, seja por suas escolhas, suas incompetências ou fé nos desejos fugazes. Em um recuo de estrada vemos a personagem recaída por sobre o volante. A noite se fez dia, e para Carlos, em última instância, o que

lhe resta, condizendo com sua conduta dentro da força narrativa, é voltar. E o faz ressentido e sofrendo pelos próprios ciclos de desejo-arrependimento. A trama fecha seu ciclo retornando ao ponto inicial.

Já *Noite Vazia* é um filme que pode falar sobre muitos panoramas epistemológicos. Trata-se de uma obra em franco diálogo com perspectivas da estética, da história do cinema como um todo, da sociologia e da antropologia, da própria filosofia e também com as particularidades internas à teoria do cinema (ou teoria fílmica). Nesse último ponto, depois de muita reflexão, foi possível perceber que há uma enorme densidade de incursões dentro das perspectivas do espaço fílmico e suas articulações bachelardianas de intimidade e elaborações simbólicas. *Noite Vazia* é um filme de internas. Elas articulam uma espécie de protagonismo na trama, abrigam, reverberando Bachelard, e aninham um tipo de espaço em harmonia com os conflitos existenciais das personagens do filme.

As primeiras imagens do filme, máscaras em plano fechado sob um fundo preto, alertam para um minimalismo de espaço que está por vir no filme e introduzem as personagens isoladamente com os cartões apresentando os nomes das atrizes e dos atores. Podemos perceber isso como uma espécie de *foreshadowing*<sup>88</sup>, como uma "premonição" simbólica e, em um grande nível de abstração, uma premonição do que está por vir adiante nos 90min de filme, isto é, espaços isolados, pessoas isoladas, mesmo em conjunto, uma do lado da outra, como os planos que as introduzem através das imagens de máscaras em alto contraste e com fundo preto.

Após os créditos, as primeiras imagens se assemelham às de *São Paulo, Sociedade Anônima*. São diversos planos mostrando uma cidade à noite. Estáticos, detalhe, a nível do olho, baixos, *plongées* e *contra-plongées*, detalhes desfocados e em foco. Há uma construção de um mapa confuso de uma cidade. Ela vive e pulsa, embora no período noturno, mas quase nenhuma pessoa é mostrada. Mais uma vez, como no caso de *Person*, a cidade é indiferente ao indivíduo — nesse caso, ele nem figura. Podemos pensar, aqui, em uma humanidade evanescente, que tarda a surgir. Aos 5min, vemos a imagem de uma criança brincando em um carro. Há aí o choque: a ingenuidade infantil e a mecanicidade da vida adulta, algo que vai refletir também nos embates entre diferentes momentos e ambiências das personagens do filme, em particular as quatro protagonistas, os dois homens e as duas mulheres.

---

<sup>88</sup> Uma espécie de "premonição", um tipo de evento narrativo que, sorrateiramente, anuncia algo vindouro.

Ainda no princípio do filme, a cena de Nelson, interpretado por Gabriele Tinti, tendo uma discussão de relação com sua amante na sacada de uma galeria é bastante notável como articulação do espaço. A cidade, na potência de sua solidão, observa os dois, que, apoiados no guarda-corpo, conversam sem grandes proximidades, isolados nos cantos do enquadramento. Ao ser questionado por ela sobre como "as coisas não são mais como antes", Nelson responde: "não me sinto bem em lugar algum, com ninguém" — aqui, um ponto explícito do vazio dos lugares como um eco da angústia pessoal diante do nada, diante da possibilidade de esvaziamento dos sentidos a partir do niilismo existencial que pauta a sua personalidade. A fala do personagem é mostrada em um plano bastante fechado (close-up), com um pedaço da atriz como referência à esquerda da borda do enquadramento, bastante fora de foco, e Tinti isolado, contra um fundo neutro de cor sólida. Algumas das falas da atriz acabam mostradas nesse plano em desfoque, passando ainda mais a impressão de solilóquio e isolamento. Não há mais referência do lugar onde estão, e a conversa muito bem poderia estar ocorrendo dentro de Nelson, em uma construção simbólica, evocando seus traumas e diálogos com a solidão enquanto resposta aos esvaziamentos de sentido. A imagem de sua amante indo embora, em plano bastante aberto, agora mostrando o interior da galeria, mostra Nelson ao fundo, pequeno, emoldurado dentro do próprio quadro pela arquitetura do lugar.

Aos 11min de filme, há uma cena que se passa no carro de Luis, interpretado por Mario Benevenuto. Nela, podemos perceber outro exemplo da tônica de representação de espaço trabalhada por Khouri: isolamentos, espaços pequenos e intimidades forçadas. Após o diálogo sobre as amenidades de suas aventuras noturnas urbanas, a personagem interpretada por Tinti comenta, insistindo na ambiência geral que constrói para si: "tudo é igual, tudo sempre acaba igual, não adianta procurar por algo diferente". Essa descrença do mundo, versada em paixão triste spinoziana, é uma das engrenagens mais potentes da sua parte na evolução da trama, e o espaço apertado e escuro do carro em que estão acaba por ser uma harmonia consonante com essa ambiência geral.

Em seguida, a cena no primeiro bar mostra um ambiente decadente, do qual Nelson e Luis querem se afastar. Não há grandes contrastes na construção da imagem, e ela mostra o espaço na sua potência de desinteresse: algumas pessoas pelos cantos se beijando, outras sozinhas e uma interação com uma mulher cuja potência de ânimo ressoa a de Nelson, o que faz ambos se desinteressarem. Isso se torna particularmente pertinente na medida em que a decupagem a mostra isolada, especialmente quando ela

toma a bebida de Nelson: ou ela está enquadrada entre os dois, como se ambos fossem parte da arquitetura do lugar, molduras humanas, ou isolada em um plano fechado transparecendo uma tristeza lacônica, de maneira muito semelhante a como Nelson é mostrado na discussão com sua amante no início do filme. As cenas seguintes mostram ambos entediados em dois bares diferentes, um com música estilo rock and roll e o outro tocando jazz. A tônica da ambiência geral do filme permanece, embora sua forma mude. Os espaços são amplos, cheios de gente, mas há uma impressão de vazio que vem do contraste entre a paixão triste das personagens e de seu isolamento do resto das pessoas.

O quarto lugar que Nelson e Luisinho visitam mantém a perspectiva dos espaços, mas se mostra o mais diferente. Trata-se de um restaurante japonês, que, embora não apresentado em grande potencialidade tridimensional pela decupagem, acaba se misturando com arquiteturas antes vistas, mas também com outras decorações. A distância da orientalidade pode ser encarada como reforço simbólico do próprio distanciamento do mundo pelo qual as personagens passam, mais gravemente Nelson, mas, de alguma forma, representando a atmosfera partilhada pelos dois.

Esse espaço também nos introduz às personagens de Norma Bengell e Odete Lara, mostradas em um plano aberto e afastado com seu parceiro. A mise-en-scène já estabelece a conexão com a mesa de Nelson e Luisinho. As mulheres estão enfadadas, entediadas, frustradas, protagonizam a própria ambiência sugerida de maneira semelhante à dos homens. Em um plano aberto, Nelson e Luis servem de moldura para elas ao fundo. Tanto como em uma cena de bar anteriormente, eles se fundem com a arquitetura do lugar e emolduram as mulheres. Essa distância entre eles permanece durante o filme inteiro, seja por dimensão física, separações de ambientes ou por distâncias simbólicas, quando estão juntos, mas tão ensimesmados que fica difícil aferir uma proximidade curta entre um e outro, mesmo que próximos ao toque.

Próximo aos 30min de filme, os quatro protagonistas chegam ao quarto, um grande recinto com vários ambientes. Há um alívio dos afetos e, por alguns momentos, as paixões se tornam felizes, há potência de vida nas individualidades e, quase em uma atitude de má-fé, surge uma crença em uma felicidade fugaz do evento. Entretanto ela é rapidamente diminuída pelos choques de personalidade de Nelson com as mulheres. Mesmo amplo, o espaço vai diminuindo através da decupagem do filme, a alternância de planos vai construindo um esvaziamento da capacidade de ninho e de abrigo que a

intimidade do lugar e das coisas que ali acontecem demanda. Cristina, quando comenta sobre a dinâmica do programa que vão fazer, é mostrada em planos sozinha. A montagem mostra as outras pessoas olhando, mas seu discurso é isolado, ressoa para ela e só depois, através da artificialidade da montagem, toca os demais. É uma de suas marcas de angústia e isolamento, sua natureza ensimesmada e ressentida, consonantes com aquilo que o espaço em que estão predispõe.

Aos 35min, no quarto, as personagens de Gabriele Tinti e de Odete Lara se entregam ao desejo e às vicissitudes da carne. O espaço que os abriga é indiferente, mas há uma construção acolhedora, de ninho na cena. Nelson, a personagem protagonizada por Gabriele Tinti, forra a cama e respeita o tempo do jogo de sedução e nudez de sua parceira. Não há em jogo aqui uma essência pré-existente, mas a dinâmica dos dois tem fim e se finda pontuando a qualidade áspera e pouco acolhedora de um espaço que antes se prestava para o afeto e acolhimento. A potencialidade dramática do vazio existencial, ao longo dos encontros e trocas entre as quatro personagens, aparece sempre após a sedução e o sexo. Sem eles, há um retorno da angústia e do vazio sempre com uma força agravante, sempre maior e mais aguda, às vezes não exteriorizada, mas encenada por detalhes de atuação e decupagem.

Aos 43min, há uma das construções estéticas da imagem mais interessantes do filme. Vemos um travelling lateral mostrando as personagens de Tinti e de Lara atrás de um gradil, em plano fechado de conjunto. O texto discute a angústia diante do vazio niilista, a encenação explora diversas nuances da potência da intimidade enquanto sustentada por um tipo de espaço simbólico que aninha e abriga as personagens. Mas há, operando também simbolicamente, uma sensação de condenação. Um casal que está condenado ao que vive e experiencia por dentro de si, preso às suas sensibilidades e mostrado atrás das grades. A imagem constrói a angústia como uma condenação. Nós, espectadores, os vemos atrás das grades, quase “voyeuristicamente” acompanhamos o lento desenrolar de um tipo muito específico de sofrimento que vem operando dentro da narrativa. O abraço de Mara e Nelson, na porção final do filme, enlaçados entre os corpos, fala muito mais do desespero diante do vazio de si do que dos afetos de carinho e paixões felizes de aumento de potência do ser. A proximidade aqui opera como falácia: ninguém está perto, mesmo grudados. As personagens se encontram tão desamparadas dentro de si, à deriva, que a proximidade pouco lhes diz respeito para além da

materialidade da carne. Verte-se tanto suor, chuva e lágrima quanto se ensurdece o barulho interno reverberado pela angústia.

Em *Noite Vazia*, os espaços são ásperos, mas nem sempre demonstram essa qualidade. São enclausurados mesmo quando amplos ou mostrados em planos abertos. A dinâmica do enredo ecoa as mais diversas pontas da construção da imagem fílmica, particularmente a decupagem, a mise-en-scène e a montagem. Os espaços são partilhados, e as ansiedades abrigadas por eles também. Gradualmente, as individualidades vão se tornando cada vez mais ensimesmadas e levam à ruína os picos de paixões felizes, de potência de ser, do indivíduo. A construção imagética dos ambientes não tem uma capacidade de oferecer redenção ao caos que habita em cada personagem. Enquanto espectadores, isso não nos é oferecido como ilusão narrativa. Na verdade, trata-se do contrário: um convite à derrocada do indivíduo diante da inabilidade de lidar com a crise, a angústia e o vazio existencial que a própria conduta os condiciona. Ao aproximarmos ambas as obras — *Noite Vazia* e *São Paulo, Sociedade Anônima* —, podemos encontrar inúmeros vestígios — entre os trazidos para análise e os que ficam latentes nos filmes — que apontam para o espaço, material, físico e fílmico, como uma potente moldura da angústia, como eco visual da potência de um vazio que habita dentro e fora das personagens, como força de uma trama que vem se construindo a partir de crises internas e se ancora na dinâmica simbólica dos espaços construídos imageticamente para abrigar as evoluções dos enredos.

#### **4 NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL: considerações e organizações de um novo conceito**

Este quarto capítulo da tese apresenta uma sistematização do que foi discutido anteriormente na forma de um novo conceito, que opera como ferramenta de leitura desse passado analisado. Sua organização respeita as questões vindas do *Zeitgeist*, espírito específico de um determinado tempo, e das particularidades estéticas e culturais que encadeiam sua ambiência e atmosfera. Para tanto, primeiro são contemplados encadeamentos narrativos. Eles partem dos filmes analisados e auxiliam a identificação de funções narrativas diretamente afetadas por esse tipo de conceito que se busca desenvolver. Adiante, é estruturado o conceito de narrativa de matriz existencial dentro das potencialidades encontradas e sua metodização teórico-técnica.

##### **4.1 CONSIDERAÇÕES DE ENREDO: Khouri e Person**

Este movimento de análise mantém no horizonte o que foi discutido até aqui, particularmente o vazio angustiante da conduta e responsabilidade de si à moda existencialista. Para tanto, ele aproxima essas questões de algumas noções analíticas dos fluxos de enredo, organização da fábula narracional e estruturação de *plot*. Assim, seguem dois momentos: a) considerações acerca dos pontos de vista estabelecidos nas tramas e sua condição narratológica enquanto estrutura episódica; b) considerações das personagens na sua fundamentação narrativa.

É evidente que há uma crítica ao próprio método proposto aqui. Digo isso, pois, dentro da teoria narrativa, mesmo na sua asserção generalizada nessa consideração, ponderar a dissociação das personagens da trama em que atuam pode ser encarado como um exercício “artificial” — se não isso, no mínimo, um exercício distante da materialidade da própria narrativa<sup>89</sup>. A literatura pode nos oferecer os contraexemplos. Sem dúvida, podemos encontrar histórias em que a dissociação entre protagonismos de personagem e enredo são favorecidos, mas, em uma rápida observação, por menos científica que seja, é notória a maior quantidade de exemplos em que isso não ocorre. Entretanto, ao dissecarmos uma narrativa, fílmica ou em outra mídia, esse tipo de

---

<sup>89</sup> O contraexemplo dessa proposição seria, de certa forma, o tipo narrativo “monólogo”.

reflexão acaba se tornando útil para iluminar um processo que, usualmente, é obtuso ou circunscrito no foro interno de quem criou a própria proposta narracional.

Uma consideração inicial, que tange tanto o engendramento das personagens quanto o da trama, dá conta de um ponto de vista, um ângulo pelo qual recebemos a materialidade da trama. Mike Bal (2017) comenta:

A fábula é "tratada", e o leitor [ou leitora] está sendo manipulado por esse tratamento. Tal manipulação ocorre não apenas nos atores tornados em criaturas corporificadas, colocadas em espaços específicos com relações mútuas circunstanciais e simbólicas. Algo além está inevitavelmente envolvido quando uma série de eventos são transformados em uma história. O meio primário de manipulação é o que tradicionalmente é conhecido como ponto de vista ou "perspectiva". A visão sob a qual os elementos da fábula são apresentados, comumente, são de importância decisiva para a construção de sentido na fábula. (BAL, 2017, p. 66).

Primeiramente, a autora alerta para o fato de que o termo "manipulação", na sua evolução histórica, acabou ganhando também uma significação negativa (tanto conotativa quanto denotativa). No entanto trata-se de um termo de grande precisão para a teoria narrativa, visto que é exatamente esse jogo de perspectivas que constrói um dos principais fluxos de desenrolar das tramas. É de grande importância para a construção narrativa — e em alguns casos, isso acaba por pesar mais — essa imbricação de relações simbólicas e efetivas e de contextualizações circunstanciais. A dinâmica de afetos, simbologias dos espaços e a materialidade dos corpos são alguns dos elementos principais que tem, à sua disposição, quem elabora um enredo. Na condição escrita e ouvida da palavra, temos isso através das estruturas linguísticas, mais e menos normativas, que conduzem uma história. No caso do audiovisual, entra em jogo um vasto conjunto de possibilidades estéticas que tangem a decupagem, as matrizes estéticas da imagem, as particularidades sonoras, o próprio texto, o discurso impresso pela montagem na organização dos planos e, não menos importante, mas na ponta final da cadeia produtiva, o processo de finalização e masterização da peça como um todo. Por engrenagens diferentes, cada mídia elabora seus jogos de visão, de fonte enunciativa do enredo.

A esse ponto de vista, dentro de um escopo maior de narratologia, contendo tanto "filmicidades" quanto "literaturicidades", Bal denomina o termo "focalização" e o propõe como: "a relação entre a visão, o agente que vê e o que é visto [...]. Os agentes diferentes não podem ser isolados, eles coincidem" (BAL, 2017, p. 135). O próprio termo acaba

sendo um pouco polissêmico na sua incursão audiovisual, dada a confusão semântica com toda teoria e técnica relacionada à composição da imagem e o lugar do foco nela. Contudo ele perpassa a natureza fílmica da imagem e toca na sua fixação mais vasta da narratologia. A câmera que vê e mostra o enredo acontecendo tem uma apropriação da focalização narratológica — a câmera, na sua condição de geração imagética, articula o que é visto, sugere quem vê, caso alguém veja<sup>90</sup>.

Em *Noite Vazia* e em *São Paulo, Sociedade Anônima*, o ponto de vista construído é bastante semelhante em um e no outro. Nós, espectadores, somos convidados, discretamente, a acompanhar o desenrolar da trama. Não participamos dela, não nos há escolhas afora das inferências, e não há quebra da quarta parede. Podemos pensar nessa discricção quase como com um fundo documental — especialmente se considerarmos a proximidade das naturezas episódicas que ambas tramas apresentam. Essa qualidade de "terceira pessoa" é uma das mais comuns no cinema e no audiovisual — não são tão comuns os exemplos em que a materialidade da câmera é reconhecida dentro da mise-en-scène. Sua condição oscila, em diferentes casos, entre uma terceira pessoa limitada, sem grandes conhecimentos dos fatos além da trama, e uma terceira pessoa onisciente, cuja onisciência, em tempos, pode ser legitimada por uma narração, voz over. A proposta episódica do filme de Person e o recorte bem delimitado de um conjunto de horas, no caso do filme de Khouri, se organizam em harmonia através dessa proposta de focalização. Não há conflitos de fluxos narrativos causados pelo ponto de vista, que, de maneira enfática, operam internamente ao enredo.

Richardson (2005) alerta para o fato de que, no século XX, aconteceu um rompimento significativo no debate sobre a estruturação dos enredos ficcionais. Em uma análise resumida de sua reflexão, essa cisão, para o autor, pode ser percebida, de um lado, como uma ênfase estruturalista em uma ordem "gramatical" dos eventos, e, de outro, uma espécie de neoaristotelismo<sup>91</sup>, que enfatiza as afecções das consequências de uma trajetória de ação. Entendemos, no primeiro lado, um eco estruturalista de funções narrativas pré-estabelecidas e replicadas à necessidade; de outro, a ênfase no drama (no entendimento grego), na ação como estruturante do enredo e as afecções que dela reverberam. Nesse escopo, a proposta episódica das narrativas fílmicas aqui analisadas

---

<sup>90</sup> Muito como Arlindo Machado (2007) comenta em seu livro *O Sujeito na Tela*.

<sup>91</sup> Frisando que essa perspectiva se dá muito mais pela condição afectiva e dramática do encadeamento de ações do que de outras estruturações clássicas oriundas do modelo poético aristotélico, a essas aliamos mais as estruturações como o modelo do monomito.

acabam pendendo mais para o lado neorristotélico, assim como alguns exemplos notáveis, nessa condição episódica da trama, dos cinemas contemporâneos aos de Khouri e Person, particularmente os Cinemas Novos europeus. Entretanto é importante sublinhar o baixo valor de impacto do elemento unidade, que, dentro do modelo aristotélico e neorristotélico, acaba por ser de grande peso. Nos casos de *Noite Vazia* e *São Paulo, Sociedade Anônima*, trata-se de uma engrenagem que não força seu movimento em primeiras instâncias, mas que se organiza lentamente em um escopo estético geral das obras. Richardson avança ainda sobre essa divergência teórica ao comentar que um terceiro modelo acaba por conectar alguns pontos de ambas as bases epistemológicas, tal modelo sendo o pós-estruturalista de Peter Brooks, que acaba por perceber a estruturação de enredo como uma questão de confusão terminológica, embora se detenha no enredo e *plot* como instâncias que abarcam o design e intenção da narrativa, um meio para que os sentidos se desenvolvam através da sucessão no tempo, de modo que o *plot* (ou o enredo) é:

[...] um elemento essencial da narrativa, uma sequência teleológica de eventos conectados por um mesmo princípio de causação; isto é, os eventos estão ligados em uma trajetória que tipicamente leva a uma forma de resolução ou convergência. (RICHARDSON, 2005, p. 187).

Assim, a natureza episódica das narrativas de *São Paulo, Sociedade Anônima* e *Noite Vazia* acabam por configurar esse design de sequenciamento e intenção narrativa. É essa episodicidade que faz surgir a unidade narrativa dos filmes. Particularmente, no caso do filme de Khouri, trata-se de um recorte de uma noite, um momento pinçado da vida daquelas pessoas, um fragmento de uma possível narrativa maior, que é a materialidade da própria vida daquelas personagens, mas que, pelo conjunto de afecções desencadeadas pelo recorte narrativo, tem um alto potencial dramático, que, em si, organiza os demais elementos (eventos, relações, focalizações). No caso da trama proposta por Person, articuladora de uma temporalidade muito maior do que a do filme de Khouri, a natureza episódica do *plot* se dá por um conjunto de fragmentos ligados por conflitos internos à personagem. A unidade narrativa emerge, nesse caso, da justaposição de diferentes fragmentos e retalhos da própria vida do protagonista. Ele move a história de maneira inconsciente e circular. O conjunto de ações e desdobramentos convergem no fio que conduz a própria narrativa fílmica. O que o protagonista, vivenciado por Walmor Chagas, não percebe é que o enredo que conta

nasce de sua própria incapacidade de lidar consigo mesmo, seus desejos, investimentos emocionais em condutas e instâncias organizadoras de sua vida. Contudo, como alerta Brian Richardson (2005) — referindo-se a literatura, mas facilmente observado também no cinema —, essa fragmentação traz um problema: nem sempre, na sua teleologia e coesão por fragmentação, gera-se uma unidade condutora do enredo. Para ele, há, também como uma marca do século XX, esses conjuntos textuais que se propõem contraditórios, "desenredados" e abertos, como, segundo Richardson, nas produções ficcionais de Gertrude Stein, Raymond Roussel e Samuel Beckett.

Retomando o ponto "b" da seção — considerações das personagens na sua fundamentação narrativa —, há uma grande diferenciação entre as funções narrativas protagonizadas pelas personagens nos dois filmes. Entretanto há pontos de toque e convergência epistemológica. Fora do escopo das engrenagens narrativas, os reflexos da angústia existencial, cada um à sua moda, estabelecem uma espécie de fio condutor entre as obras. De início, em *Noite Vazia*, existe um recorte temporal: trata-se de algumas horas na vida, primeiro, de duas personagens, e, mais tarde, de mais duas que se juntam ao primeiro grupo. Aristotelicamente, o recorte pinçado de um quadro de realidade acaba por operar como uma metáfora maior, que, na sua condição de representar o todo por uma parte, simbolicamente ilustra uma condição ampla e partilhada de angústia, náusea diante do vazio de si e tédio oscilante pelas interações entre eles. Quase como em *Huis Clos*, esse conjunto de pessoas não consegue escapar — nem o tentam — de si mesmas e dos outros que os acompanham. Quando os quatro se juntam no quarto de hotel, talvez pudéssemos pensar que exista até um elemento de descrença nos seus pontos de vista. Entendemos que, enquanto espectadores, estamos imersos nesse recorte de vida deles. Contudo é simbolicamente uma metáfora para o próprio entendimento deles das próprias vidas. Dessa forma, não nos é possível aferir o grau de realidade e verdade com que organizam a percepção desse presente partilhado — quase em um eco das discussões de confiabilidade do narrador, presentes em diversos estudos dentro das áreas das letras. Isso aparenta acontecer na medida em que percebemos o crescente vão entre os discursos — e monólogos — das personagens, a ausência de entendimentos do outro — no exercício da alteridade —, diversos eventos de "soliloquismos" narrativos: falam um com o outro, sim, mas, na maior parte do tempo, quando estão no quarto, parecem estar falando para si mesmos. Emerge então o vazio — a raiz existencial do conflito narrativo.

O vazio, aqui, condiciona todas as engrenagens narrativas da trama. Ele aparece em diversas formas: como tédio, como má-fé, como náusea. O tédio pode ser visto na sua materialidade comum, a construção de uma estética e de uma narrativa do enfadonho das relações: mesmo quando atentado pela diversão carnal, ele vai e volta fazendo as personagens se desgostarem e aproximarem por diversas vezes. O tédio, aqui, aparece na sua encarnação heideggeriana de maior potência. Quando as personagens começam a enquadrar as (micro)relações que se estabelecem em uma possível cadeia utilitária e ao contemplar essa cadeia utilitária constataam que ela não se amarra em nada e condena a si mesma ao naufrágio, acabam por perceber, duplamente, o tédio e o golpe lancinante do vazio e do constante esvaziamento dos afetos ali dispostos.

Depois do tédio, vem a má-fé. Essa parece ser a sequência “natural<sup>92</sup>” da dinâmica narrativa existencial. As personagens constataam o vazio, o sentem continuamente nas suas mais diferentes formas e interpessoalidades das relações. Diante disso, as atitudes das quatro personagens — Cristina, Mara, Luisinho e Nelson — são, em conteúdo, as mesmas; em forma, diferentes — especialmente as personagens masculinas, que acabam forçando, com maior peso, o fluxo narrativo.

Luisinho é rico, é casado, acredita no seu emprego. No meio de sua condição psicológica e social e de seus privilégios, se vê no direito de dobrar a moralidade<sup>93</sup> para se divertir. Soa como a distração de Pascal diante do vazio da existência. Ele materializa as essências do trabalho e da relação monogâmica. O tédio, a cadeia utilitária que se rui por si mesma afunda a própria crença da personagem. No seu cinismo, ele opta por tentar preencher o vazio com a alegria e o êxtase fugazes das diversões noturnas. O matrimônio e o trabalho são coisas do dia para ele. Ao fim, quando se depara consigo mesmo, quando suas crenças se exaurem, cabe a ele aceitar o vazio ou, acreditando na organização de uma essência que finda o vazio, engajar-se em diversas atividades prazerosas e hedonistas — quase em um modelo epicurista de conduta —, a fim de espantar o tédio e o pavor do vazio. Sua irritabilidade acaba por ser a evidência que nos leva da constatação do vazio à conduta da má-fé e da conduta da má-fé à frustração de quem percebe que nada pode “desnadirificar” o nada.

Nelson é uma personagem bastante diferente de Luisinho. Quase seu contraponto mais distante. Nele sobra ingenuidade, deslumbre, constatações quase infantis da

---

<sup>92</sup> Aqui, entre a ironia e a constatação de um maior número de ocorrências.

<sup>93</sup> Referência à constituição de família tradicional da qual a personagem faz parte e ao estabelecimento de pressupostos de fidelidade matrimonial.

realidade. Trata-se de alguém abençoado pela incomunicabilidade, algo que aparece desde o início do filme. A apresentação da personagem de Nelson, aliás, vem com a composição de uma grande lucidez existencial. Ao conversar com sua amante, ele propõe sua percepção de que o problema não é a falta de amor, mas ele, o indivíduo. Dito isso, ele parece estacionado na constatação do tédio e da náusea. Não expressa muito prazer nas coisas, não vê graça em quase nada. Diferente de Luis, que se engaja honestamente em tentativas de subverter o vazio, ele o faz sem grande comprometimento ou autenticidade. Tanto o é, que o fato de Nelson acompanhar Luis não aparece, em nenhum momento do filme, como algo volitivo, nem por camaradagem, nem por exercício da amizade. A companhia vem letárgica, quase desinteressada, flertando com a indiferença ou a inércia. A náusea, por fim, aparece como um conflito fantasma — incógnito, etéreo, imperceptível — partilhado por todos ali.

Para melhor compreender a náusea, é preciso observar, anteriormente, uma outra questão operante na narrativa. Phelan (2005) comenta:

[...] julgamentos narrativos são centrais para o entendimento de uma retórica não apenas da ética operante na narrativa, mas também como forma narrativa e estética narrativa. O corolário desta tese é o fato de que o julgamento funciona como a dobradiça que permite esses domínios se abrirem para os outros. (PHELAN, 2005, p. 343).

A incomunicabilidade que perpassa as interações propostas entre as personagens acaba afetando os julgamentos que fazem umas das outras e de si mesmas. A falha trágica dos toques, diálogos e afecções umas das outras estabelece as condições para uma determinada retórica narrativa, um certo conjunto de possibilidades de enredo e, por fim, uma elaboração imagética a partir de uma matriz estética maior, mais ampla. Esse tipo de dinâmica, como nos é apresentada por Khouri, constrói uma instabilidade estética na narrativa. Os esforços de combater o tédio resultam em diversos antagonismos: intimidade real e artificial (ou forçada), proximidade e distanciamentos, afetos positivos e agressões. Aqui, a elaboração estética geral, que opera na incomunicabilidade e no tédio, se encerra na constatação de um enjoo de si e dos outros. Como no caso de Roquentin, na obra *La Nausée*, o problema não é uma patologia emocional, diferente em cada personagem, nem um desequilíbrio psicológico de diferentes ordens, mas sim uma condição existencial casualmente partilhada. A náusea não é cômoda. Isso fica aparente na irritabilidade de Luis e Mara. Diante do vazio e do desgosto da constatação de um tédio da repetição da mesmice daquelas ações, Mara se

irrita diversas vezes, como se seu destempero a afastasse do tédio e do vazio, como, de maneira semelhante, ocorre com Luis. Em suma, o nada nadifica. A má-fé tenta mascarar a existência do nada que nadifica. A náusea é o enjoo e o pânico — por mais suaves e silenciosos que sejam — diante da incapacidade de desnadificar o nada, de investir emocionalmente na capacidade de cobri-lo com inúmeras atividades, fés, matrizes e condutas, que, em última instância, falham miseravelmente.

O caso do filme de Person, *São Paulo, Sociedade Anônima*, é paradigmático na construção de um conflito narrativo essencialmente vinculado a intempéries internas à personagem. A construção da personagem de Carlos foi debatida anteriormente à luz das questões camusianas, entretanto ainda podem ser refletidas dentro dessas questões pertinentes à narrativa existencial, como proposto aqui. Talvez, em sua última instância, a náusea sartriana seja essa condição inautêntica que afasta o indivíduo da responsabilidade de si. Um desconforto generalizado diante de um esgotamento niilista da potência de vida a partir de si mesmo, sem metafísica, sem terceirização de instâncias geradoras de significado. O caso da personagem interpretada por Walmor Chagas é de uma heroica resistência ao caos e à ausência de sentido da vida. Semelhante a muitas tragédias, na arrogância ultrajante e na covardia de si, o protagonista da história cai. Carlos se interessa pelas coisas, diferentemente de Nelson em *Noite Vazia*, por exemplo. Nesse ponto, ele se assemelha a Luisinho, embora não tenha a condição de bens materiais que o libere de demandas sociais e morais. O conflito de Carlos é consigo mesmo, com a constatação do tédio, o tédio heideggeriano. Ao se engajar nas coisas, ele, de súbito ou aos poucos, se dá conta de que está inscrito em uma cadeia utilitária que não se prende em nada, que não possui um centro sólido ou um sentido maior e estável. Constatando assim o tédio, ele vê ruir seu investimento emocional, físico, de si, em algo que lhe assegure concretamente um sentido, mesmo concreto isso que ergue e torna simbolicamente perene a São Paulo em que habita. Seu investimento no trabalho, nos relacionamentos — tradicionais ou promíscuos —, na ideia de família e na de futuro vai se esfacelando, seja por covardia de assumir esses projetos até o fim ou por pura constatação do tédio e do pavor que a angústia existencial outorga a essas percepções. Seu erro, na conjuntura mais sartriana possível, está em acreditar, com uma fé grande e impulsiva, que os sentidos e os problemas estão fora dele. Não há um momento de lucidez ou de redenção. Carlos é tão incompetente em lidar consigo mesmo que termina a narrativa no mesmo ponto em que começou: em crise, desestabilizado, longe do que

acredita e do que duvida, invadido por um desgosto e constrangimento de si pontuados pela indiferença da cidade para com ele.

Essas considerações se estruturam a partir da condição episódica de sua narrativa. Se em *Noite Vazia* temos um recorte a partir de uma passagem lenta e entediada de um único dia, o caso do filme de Person se constrói em um tédio que se arrasta por um longo período. A personagem interpretada por Walmor Chagas é vítima de si mesma e, sempre que constata isso, se vê com um único recurso: fugir. Foge das relações através do álcool. Foge do trabalho através de mais trabalho a ponto de se sufocar e exercer seu ofício com baixa competência — e de maneira desumana com seus funcionários em determinado momento. Foge fisicamente da brutalidade real de Hilda, que é real e autêntica demais, o que o leva a loucura, um delírio desgastado que funde sua percepção distorcida de si e da realidade e seus desejos inalcançáveis e tediosos. A cidade, as relações e a fé no trabalho são sintomas do vazio que, munido de má-fé, Carlos tenta ocupar. O nada o persegue, o entedia, cada recorte de sua vida se constrói como uma tentativa de tapar o sol com a peneira: a arrogância de Carlos lhe faz pensar e sentir que a crise existencial, o vazio niilista, pode ser resolvida com essências mundanas que ele mesmo acredita lhe apaziguarem. Nas crises de ansiedade desencadeadas pela constatação do pavor (kierkegaardiano, quiçá), ele alterna entre afecções histéricas e *blasé*, entre a euforia e a indigesta constatação do nada.

Por fim, aproximando as duas obras, *São Paulo, Sociedade Anônima* e *Noite Vazia*, podemos perceber que ambas narrativas, em condições materiais diferentes de suas próprias episodicidades narrativas, acabam se pautando pela angústia oriunda do nada e do pavor diante da condição radical de liberdade que a proposta do existencialismo niilista propõe. Mais kierkegaardianas que as personagens de Khouri, o protagonista de Person se esbanja no arrependimento e na angústia que nasce das atmosferas estéticas e das emoções que pautam sua percepção da realidade. O caso de Khouri, como exposto, aparenta um pouco mais complexado. Suas personagens oscilam e flutuam por diferentes perspectivas existenciais e inúmeras crises existenciais — alternando entre as mais pontuais e mais duradouras.

No filme de Person, há uma proposta que é levada ao absurdo e à exaustão: angústia, tédio e sofrimentos causados pela incompetência de si, articulados pelo protagonista. A história de Carlos é a narrativa do recorrente arrependimento, da incerteza, da incapacidade de decidir, por si mesmo, diante do pânico, da náusea e da

angústia do vazio desesperador. Ele teima em achar que há um valor intrínseco a ser descoberto em sua existência e que esse valor será a chave de uma felicidade tão concreta quanto a sua cidade. A falha trágica da personagem está aí, nessa crença e na incapacidade de aceitar e suportar a falta de sentido das relações e do trabalho quando encarados com má-fé e de maneira inautêntica. As regras da sociedade são arbitrárias, e Carlos varia entre se conformar com elas e questioná-las. Ele tenta se adequar à tradição, mas é vencido pelo tédio — aqui, na sua acepção heideggeriana: uma questão que deriva em mar aberto, não se prende em nada, não vê horizonte. Todo esforço de Carlos se torna fútil pela sua inautenticidade, sua incapacidade de engajamento, seja com o vazio, seja com as condições de má-fé. Harries (2010) comenta que tanto o ressentimento quanto o arrependimento ajudam a construir uma atmosfera estética que contamina o indivíduo a partir desse humor que transita livremente entre o tédio e a angústia, entre o nada que contamina o corpo e o espírito e o pavor diante das dúvidas e constatações do vácuo niilista. Ainda, segundo o autor, a perspectiva niilista nietzschiana auxilia na melhor compreensão do modelo de pensamento kierkegaardiano na medida em que esse ilustra, com grande potência, o nada, o vácuo, o breu inaugurado pela ausência de um sentido prévio e negação da liberdade radical de si.

Em *Noite Vazia*, há nuances existenciais mais e menos radicais operando ao longo da narrativa. Carlos, no filme de Person, tem momentos que se assemelham à letargia protagonizada pela personagem de Nelson no filme de Khouri, mas também há arrogância, soberba, investimentos emocionais em instâncias de má-fé, como no caso de Luis. Diante dessas aproximações e distanciamentos, é possível aferirmos, com um confiável grau de precisão, que a hipótese de uma atmosfera estética existencial existe não apenas na condição audiovisual da imagem ou da pauta do enredo, mas como algo maior que condiciona uma determinada ambiência narrativa, como uma genuína matriz estética narrativa — seja na condição de roteiro ou na de imagem presentes na obra.

## 4.2 DA FUNDAMENTAÇÃO NARRATIVA AO CONCEITO DE NARRATIVA DE MATRIZ EXISTENCIAL

### 4.2.1 Consequências Existenciais: fundamentos narrativos

Este trecho de minha tese busca explorar questões estruturais da narrativa e como o modelo existencialista pode operar internamente para construir uma ambiência específica, de fundo existencialista, na narrativa fílmica. Não materializo aqui um resgate em larga escala da própria engenharia do enredo (*plot*), como, por exemplo, o que faz Aristóteles na *Poética* ou Gérard Genette em *Discurso da Narrativa*. Contudo algumas revisões teóricas são imprescindíveis para que possamos observar o que há por trás das cortinas quando a narrativa fílmica é analisada, particularmente no engendramento de seu enredo. Dito isso, e de início, talvez seja importante sublinharmos o papel da fábula no processo de construção narrativa.

A fábula aglutina os acontecimentos principais, as cadeias de evento na sua sucessão, por necessidade e não por mera temporalidade. Textos desse gênero podem receber os mais diferentes tratamentos estéticos. Por exemplo, uma mesma fábula pode render uma narrativa na forma literária tradicional, no formato de peça teatral e na conformação cinematográfica. A fábula é o insumo “narrativizável” com o qual se pode trabalhar diferentes formatos, e, no caso específico deste estudo, reflete-se sobre o papel de uma organização de modelo de pensamento, baseado nos pensamentos providos pelo existencialismo — como determinante da elaboração de uma ambiência que abriga uma das possíveis materialidades de uma fábula.

Dave Mamet (2001) aponta para o fato de que a narrativa se potencializa na capacidade de cortar, limar o que é sentimento, descrição exacerbada, aquilo que é mais sentido por quem escreve do que propriamente articulado na narrativa. Tira-se tudo até sobrar a história, a trama na sua potencialidade basal. Mamet é alguém que parte do ofício — de contador de histórias no teatro e no cinema — para chegar na teoria. Ele diseca sua própria poética para compreender o que impulsiona uma história ou não. Por sua vez, O’Connell (2010), ao refletir sobre a evolução das teorias sobre a narrativa — em particular, suas implicações fílmicas —, comenta que contar uma história é uma atividade essencialmente social, cooperativa, que age na própria audiência, na sua capacidade de se engajar ou rejeitar um estímulo estético formatado nos regramentos da contação de história — no mundo que rege a lógica interna da história. Tanto no caso de O’Connell quanto no de Mamet, há algo por trás operando de modo elusivo. Trata-se da atmosfera particular do que está sendo criado. Para Mamet, essa atmosfera determina aquilo que é limado do enredo. Para O’Connell, se trata de algo que perpassa a condição social de partilha daquilo que é contado e mostrado. De qualquer maneira, essa

atmosfera, essa ambiência que é sensível a partir do encontro com a narrativa no mundo — seja ela sonora, fílmica, plástica, etc. —, pode ser vista como uma característica organizável para muito além de implicações de forma e conteúdo, pode ser encarada como um véu abrangente que perpassa a criação e o produto final, pode ser vista como um conjunto estético de possibilidades que pautam as escolhas e operações narracionais, como o diapasão que afina a própria contação da narrativa, seus eventos, temas, valores e emoções construídas. A lógica das possibilidades narrativas faz parte da poética fílmica como um todo e dá conta das técnicas e engrenagens narrativas tanto quanto, em seu estudo, analisa as leis que regem seu funcionamento e governo, sua matéria e fluxo. A narrativa fílmica, não diferente da narrativa teatral e literária, é observada sob esse mesmo diapasão de tonalidade universal e, ao isolar certas questões e determinar certos predicados, oferece um entendimento de um estilo particular de se contar uma determinada história.

Nossa tradição narrativa ocidental é bastante rica e vasta no que toca sua teoria. Ela é organizada por inúmeros tipos de ponto de vista e por nomes consolidados, como os de Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Roland Barthes e Gérard Genette. É possível contendermos que Aristóteles está para a tragédia assim como Vladimir Propp está para a narrativa fílmica. Propp, ao revelar suas 31 funções narrativas-morfológicas do conto popular, abriu caminho para que essa visão, superestrutural e estruturante da narrativa por excelência, fosse cooptada por Hollywood e, como pelo efeito bola de neve, chegasse aos demais cinemas tributários da produção norte-americana ao longo da primeira metade do século XX, não diferente de outras questões influentes do modernismo. Isso se afere particularmente como verdadeiro, pois um incontável número de narrativas partilha das semelhanças estruturais, de engrenagens narrativas, com esses modelos estabelecidos por Propp. Seu esforço é valioso ao nos ajudar a responder a dúvida sobre o que torna reconhecível ou similar ao observarmos as engrenagens por trás do que é contado em cada conto. Como há grandes variações de tipologia de tema e personagem, uma maneira de chegar a essas questões é isolando as funções auxiliares da narrativa, como os esquemas de composição ordenam as ações e tipos de condutas. Essas questões nos ajudam a compreender as sequências elementares, cujas funções movem o fluxo narrativo. Em termos aristotelicamente herdados, toda narrativa consiste de um conjunto discursivo que organiza uma sequência de ações (eventos e temáticas) dentro de uma unidade de

um enredo por uma lógica de necessidade e inevitabilidade. A demanda por uma certa unidade vem para potencializar o que se encontra dentro da esfera diegética, limpar ela de desinteresses mundanos e atender ao interesse humano de coesão.

Parte dessa semântica estrutural da narrativa está relacionada a uma dimensão de conduta como operadora por trás da ação. Neste estudo, é esse o foco de reflexão. Observei que as narrativas: a) são um conjunto organizado de ações; b) apresentam uma determinada unidade; c) situam-se ao redor de um conflito desenlaçado pelas consequências de uma ou mais ações, que demandam reparação, uma instância punitiva ou retorno ao equilíbrio neutro de onde partiram, para assim chegar em seu desfecho, de modo a ser necessário que se faça uma reflexão sobre a própria dimensão da conduta como motivadora e engrenagem por trás de uma determinada ação<sup>94</sup>.

A ação normalmente se pauta pelo ponto de vista de uma personagem desejante de um valor ou competência que é traduzido em uma determinada performance<sup>95</sup>. Muitas narrativas constroem a lógica de suas motivações por trás das demandas de conflito internas das próprias personagens, e o embate resulta de suas posições no mundo e de suas condutas. Erde (1995) comenta que os valores narrativos dos aspectos morais de uma ação estão essencialmente imbricados nas características dos relacionamentos estabelecidos durante a história, o quão bem as personagens conhecem a si mesmas — e assim se toleram —, o quão empáticas são e como lidam com as consequências de suas ações com relação a seus próprios valores. Sob essa lógica, ficam evidentes os julgamentos internos à narrativa e também aqueles eventualmente externos, de quem a consome ao criar um juízo de valor (estético). Sendo assim, como é tentado neste estudo, buscamos compreender o lugar da má-fé dentro da conduta determinante de um conjunto de ações representadas em uma trama fílmica.

Sartre nos ajuda a entender uma leitura que vai além da própria esfera da conduta sobre nossas ações. Bornheim (1971), por sua vez, compara o comportamento de má-fé ao fascínio pela marionete em paralelo à imposição ente-social de nos fazer ser o que

---

<sup>94</sup> O caso clássico mais lúdico, ainda em nossa tradição ocidental, talvez seja o que pode ser compreendido sobre as ações e conduta de Agamemnon tanto na *Ilíada*, de Homero, quanto na *Oresteia*, de Ésquilo. Quando Helena foge com Páris para Troia, é a Menelau que caberia comandar a armada de Micenas (Grécia) e ir resgatá-la, mas é Agamemnon, irmão de Menelau, que, em um ato de arrogância ultrajante, a *hybris*, toma para si a ação de ir buscar Helena. Não sendo sua causa direta, os ventos não sopram, a armada grega não pode ir até Troia, e os deuses demandam o sacrifício de uma virgem. Agamemnon, então, leva sua filha Ifigênia para o altar, sob a premissa de se casar com o mais nobre dos guerreiros, Aquiles, e a sacrifica aos deuses. Assim, os ventos sopram, mas os deuses não fazem vistas grossas para a arrogância e insensatez de Agamemnon.

<sup>95</sup> Ecoando os termos de Noam Chomsky.

somos segundo as imposições de que sejamos algo. Dessa maneira, os indivíduos nunca coincidem com o que representam, se mistificam em uma função tomada para si e se isolam em uma espécie de reconhecimento enquanto objeto de uma conduta, e não como sujeito dela: “o paradoxal, contudo, está em que o homem busca ser algo sem poder de fato sê-lo<sup>96</sup>” (BORNHEIM, 1971, p. 50). O entendimento que Bornheim (1971, p. 50) oferece sobre a noção de má-fé estabelecida e provocada por Sartre ressoa enquanto evidência de uma das particularidades ônticas desse tipo de condução de si, visto que, na literatura, na filosofia e na sociedade, é possível claramente percebermos um humor e uma conduta propagados por indivíduos que gestam inúmeros esforços para serem o que são “segundo o modo de não ser o que se é”, representando uma realidade humana que busca se organizar como ela não é, mas acredita ser. Uma enganação individual, com conseqüências coletivas, que transparece “uma ausência perpetuamente ébria que não consegue preencher”. Algo constitutivo da própria existência de si, em particular, quando a própria sinceridade existente é pautada por essa condição.

O verdadeiro perigo dessa má-fé, alertado por Sartre, transpassa a condição de conduta e vira uma crença, “aquela translucidez que está instalada na origem de todo saber” (BORNHEIM, 1971, p. 52). Sendo assim, se há uma perversão inata na sinceridade de si e, logo, no ser-em-si que delimita o existir quando se tem fé na conduta enganadora, então o exame da consciência, do estar ciente e das conseqüências enquanto ação dessa consciência pode operar como mapa avaliativo da mecânica dessa má-fé — como uma busca por vestígios e rastros de uma interioridade exteriorizada da consciência pervertida da liberdade de existir. Adicionando a isso, para Sartre, o maior autoengano é a crença de que não temos opções, de que cumprimos um determinado papel e de que esse papel limita as nossas possibilidades de conduta — pervertendo, assim, duplamente nossa ação de si e nossa representação de si. Por um lado, isso nos traz uma segurança, nos exime de agir de outras maneiras não comportadas no papel que exercemos e nos garante uma falácia argumentativa: as coisas são assim para mim, logo eu não sou livre para escolher outra maneira. Por outro lado, isso constrói a desfaçatez de uma existência inautêntica e escravizadora. Desse modo, se podemos compreender a má-fé como uma crença enganadora, como uma afronta à inalienável consciência e à responsabilidade de si, como representação inautêntica de si e como uma

---

<sup>96</sup> Uma referência à dicotomia proposta por Sartre em função do ser-para-si, que valoriza seu vazio e o preenche com sua própria autenticidade, e o ser-para-outro, que é constituído das imposições externas para a organização de seu eu interno.

volitiva delimitação da liberdade de existir privilegiando uma essência predeterminante ao invés de uma existência livre, na próxima subseção, busco observar como a materialidade fílmica pode operar como fonte documental, representativa e ilustrativa da filosofia, particularmente da filosofia do existencialismo.

#### **4.2.2 Essências da Matriz: angústias acolhedoras e a matriz existencial narrativa**

Este subcapítulo tem como objetivo apresentar uma sistematização técnica e formalizada da proposta de narrativa de matriz existencial. Para tanto, muitos paradigmas epistemológicos podem ser utilizados. Há todo um arcabouço teórico da narratologia — e propriamente uma narratologia fílmica, embora em menor volume que uma literária — que pode arar o campo para que, da reflexão, possa surgir uma dada proposição matricial.

Mieke Bal (2017), na sua introdução à teoria da narrativa, segmenta os níveis de narração e aborda os aspectos da narrativa como<sup>97</sup>: temporalidade, ordem sequencial, ritmo, personagens e espaço. Encarando essas questões no nosso horizonte, precisamos realizar uma distinção técnica sobre a organização do ofício criativo de elaboração da história — seja ela em qual mídia for seu destino final. Tal distinção é entre a fábula e o enredo. A fábula pode ser entendida como uma “matriz geral” da história a ser contada, um universo de possibilidades latentes sem uma determinada encarnação midiática. O devir de cada mídia determina e afeta as diferentes possibilidades de contação de uma mesma trama. Por sua vez, o enredo expressa uma determinada organização da fábula, se apropria das latências existentes na fábula e as condiciona às especificidades simbólicas, estéticas e técnicas de um determinado modelo de produção. Uma mesma fábula pode gerar diferentes enredos para histórias homogêneas. Vemos exemplos disso em adaptações de produtos de uma mídia para outra — como o caso da literatura para o cinema, processo no qual uma fábula se fez literatura e, depois, se fez produto audiovisual.

---

<sup>97</sup> Por uma questão epistemológica, omiti a “frequência”, visto que ela está em maior atuação com a fábula da qual nasce a história do que propriamente com o fluxo narrativo, algo complementado por Gérard Genette (1998). Por uma questão também de fundo teórico, omiti a “focalização” pela sua pertinência mais próxima à literatura e pelas suas considerações já levantadas dentro do audiovisual anteriormente.

Debruçando-nos sobre essas questões, podemos perceber nelas um ponto de partida para perceber as engrenagens narrativas que colocam a história a ser contada em um determinado fluxo com uma atmosfera e ambiência específicas. A autora comenta que a temporalidade é autoevidente nas artes que se desdobram por uma duração (BAL, 2017), dentre as quais cita o cinema, o vídeo, a música e a dança. Essa característica não aparece na literatura, muito embora, se refletirmos sobre o gênero textual do roteiro, o papel da temporalidade acaba por ter um peso e uma designação semelhante à literatura, embora se distancie nas especificidades da própria mídia audiovisual. Já a ordem sequencial é percebida como “orientadora” de uma direção, de um vetor narrativo, articuladora de nuances e distâncias, bem como de fluxos de antecipação<sup>98</sup> e sugestão. O ritmo, tanto na literatura quanto nas artes audiovisuais, pode ser compreendido em uma proximidade com a ideia de duração, duração dos sequenciamentos justapostos, organizadora de temporalidades, elipses e dilatações sensoriais de percepção da própria duração. Sobre as personagens, Bal aponta que elas fazem a narrativa “prosperar através dos apelos afetivos das personagens” (BAL, 2017, p. 104). De um modo geral, nas artes narracionais, há um leque gigantesco de funções e atribuições narrativas designadas pelas personagens. Elas podem operar materialmente, na condição e propriedade de si mesmas, ou de maneira simbólica, como muito acontece nas narrativas de Fiódor Dostoiévski, em que as personagens encarnam uma possibilidade simbólica (culpa, desejo, medo, etc.) e assim o exercem como força narrativa. No audiovisual, isso também ocorre de maneira bastante semelhante. Na proposta de Bal, o espaço é o que mais se distancia do audiovisual, o que acontece porque a materialidade da imagem audiovisual propõe outro tipo de relação sensorial com a construção da noção de espaço. Na literatura, podemos pensá-lo como descritivo-informativo e, a partir desse eixo, seu desvelamento para com a leitora ou o leitor. No caso do cinema e do vídeo, há diferentes materialidades em jogo, fisicalidade das locações, construções computadorizadas dentro e fora de estúdios, considerações simbólicas da narrativa através do espaço — embora também partilhadas pela literatura —, como foi discutido largamente em Rodrigues (2015), mas mais sinteticamente na seguinte passagem:

---

<sup>98</sup> No entendimento acadêmico de *foreshadowing*, algo como uma “prenúnciação”.

O cinema, na mesma medida em que narra um espaço, também o ocupa. A câmera não pode imaginar e compor um espaço em que não esteve<sup>99</sup>. A câmera se posiciona de tal maneira que o seu lugar se mistura com os diversos habitantes daquele espaço que ela registra. O próprio termo “habitar” indica o exercício de uma ocupação; da vivência de uma espacialidade. (RODRIGUES, 2015, p. 62).

Entretanto Bal (2017) oferece um ponto de encontro entre a narratologia do espaço na literatura e na mídia audiovisual, nas linhas de uma potencialidade de espaço como um arranjo de conexão de diferentes tipos de discursos implicados no fluxo narrativo, ao considerar que “o olhar cola a personagem ao espaço” e que o próprio fluxo da elaboração das personagens se desdobra pelas afecções do espaço:

O mundo [narrativo] que emerge aparece, ou se faz aparecer. Em outras palavras, entre a naturalização do mundo da fábula e sua materialidade teatral, artificial da mise-en-scène da história, existe uma linha tênue que a ficção constantemente transgride [...]. Os lugares são ligados por certos pontos de percepção. Esses lugares vistos em relação com a percepção apresentada constituem o espaço da história. (BAL, 2017, p. 124).

A história do cinema e do audiovisual nos traz inúmeros exemplos do espaço, da cidade, do lugar como adjuvante da narrativa. Dentro do cinema soviético, podemos olhar para as “sinfonias de cidade”, um marco estético importante para a evolução da linguagem cinematográfica e da montagem fílmica como um todo. Repensando relações mais simbólicas, podemos ponderar filmes como *Paris, Texas* (1984), do cineasta alemão Wim Wenders, e *Short Cuts* (1993), de Robert Altman, como exemplos de um protagonismo simbólico dos espaços como grandes interferentes do fluxo narrativo e da própria composição da matriz narrativa.

Tomando como uma base geral essas noções teóricas norteadoras, bem como o desenvolvimento epistemológico debatido até aqui, ofereço a seguinte sistematização da proposta, conceitual e técnica, da narrativa de matriz existencial.

Em primeiro lugar, por “narrativa de matriz existencial” (NME), entenda-se uma tipologia narrativa de estruturação de enredo. De sua gênese, a NME surge de uma revisão sócio-histórica de um tipo ou estética de cinema realizado do período pós-guerra até o final da década de 1960, primeiro na Europa e, depois de meados da década de 1950, na América Latina, com alguns exemplos fora da curva temporal entre 1970 e o

---

<sup>99</sup> “Desconsiderando-se aqui as perspectivas dos produtos audiovisuais em animação e tela verde, que, embora não demandem um local, fazem uso da virtualidade da câmera e do espaço respectivamente.” (RODRIGUES, 2015, p. 62).

cinema recente até a segunda década do século XXI. Também corrobora fortemente para a consolidação do conceito o modelo de pensamento existencialista — enquanto proposta filosófica e de reflexão de conduta — com asserções oriundas do pensamento iluminista-romântico europeu, mas com maior expressão na primeira metade do século XX através de Nietzsche, Heidegger, Sartre e Camus. Enquanto organização tipológica, a NME pode ser utilizada como: a) instrumento preliminar de elaboração de enredo, roteiro e suas dissidências (*storyline*, sinopse, argumento); b) ferramenta de análise de propostas narrativas já realizadas ou em qualquer ponto de produção.

Em segundo lugar, na condição de matriz narrativa, a NME opera, primeiramente, por cinco engrenagens narracionais, sendo elas: a) personagem; b) conflito; c) espaço; d) ritmo; e) angústia. Por “personagem”, entenda-se a formulação de personagens, protagonistas, antagonistas e demais adjuvantes, a partir de uma determinada ambiência existencialista. Essa ambiência pode ser criada a partir de uma construção de personagens ensimesmadas, cujas motivações se dão pelo sentimento de angústia, contemplação — ativa ou passiva — do vazio diante da vida e por uma falha — ou outras dinâmicas de aceitação — da ausência de um sentido prévio à vida — nos moldes sartrianos de que a existência precede a essência. O conflito dentro da narrativa de matriz existencial se estabelece de maneira interna às personagens, embora não se excluam as possibilidades de exteriorização proeminente dessa prerrogativa. Postulo isso, pois, dentro do escopo estudado, notei que os conflitos eram estabelecidos majoritariamente dentro das personagens, em outras palavras, delas consigo mesmas e os reflexos desse conflito individual, causando outras redes de conflitos com as demais personagens e espaços. Os conflitos acabam por refletir a própria constituição das personagens. A ação dramática, a *mise-en-scène* diante do vazio, estabelece parte da atmosfera existencial e os possíveis desdobramentos narrativos. As relações estabelecidas com os espaços podem operar de maneira concreta, objetiva, isto é, a miséria do espaço ou o vazio da opulência podem refletir e conflitar com a trama e os desejos protagonizados pelas personagens. De maneira alegórica, como parte do conflito interno — o espaço interno, na cabeça e espírito das personagens — e, simbolicamente, no sentido bachelardiano, enquanto casa, ninho e cantos simbólicos da própria angústia. As questões ligadas ao ritmo narrativo se aproximam muito das considerações gerais que há sobre ele na criação ficcional. Dito isso, podemos destacar uma maior ocorrência — ou um maior potencial de harmonização com a ambiência existencial — de dois

fatores ligados ao ritmo: a) a natureza episódica da narrativa, ou seja, calcada em recortes e trechos da vida das personagens, sem grande vínculo com a unidade aristotélica da formulação de enredo; b) letargia, distensão temporal dos momentos, demarcações aproximadas do tédio e do vazio. Já a angústia é uma proposição de ambiência, atmosfera, que atravessa todas as outras quatro engrenagens da NME. Não estaria errado também se pensássemos nela como um centro de onde as outras engrenagens vão surgindo — talvez não apenas as citadas aqui, mas também outras latentes, mais particulares a uma dada narrativa. A noção de angústia é o ponto comum que se pode perceber na esteira do pensamento existencial, um ponto de toque entre Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Camus. Ela está sempre olhando para a personagem, sempre se fazendo sentir e perceber. Comumente é descrita como o nada que não tipifica uma determinada tristeza ou ansiedade: se sente, embora não se saiba sua razão. É o nada que nadifica a vida e que nos alerta para o vazio da derrocada de uma essência que se teima em perceber como precedente à existência.

Em terceiro lugar, as cinco engrenagens previstas, quando observadas dentro da materialidade da formulação audiovisual, possuem desdobramentos específicos. A materialidade das mídias impõe — na sua qualidade de imagem técnica — uma determinada organização estética da proposta existencial vinda da matriz. É importante sublinhar que cada organização midiática da narrativa de matriz existencial vai dialogar diferentemente com cada sensibilidade estética que a apreende.

Esses três pontos buscam inaugurar e estabelecer o conceito de narrativa de matriz existencial dentro de uma sistematização pragmática e concreta. É evidente que esse tipo de proposta acaba, muitas vezes, por fugir do próprio fluxo do processo criativo envolvido em determinadas elaborações narrativas. Mesmo vivendo em uma sociedade e temporalidade distante do auge do estruturalismo, é possível ainda sentir sua tributação em diversas pontas da criação ficcional, seja nos processos pessoais autorais ou mesmo nas questões relacionadas ao ensino da produção ficcional. Como dito anteriormente, trata-se de uma ferramenta que pode auxiliar as duas pontas do encontro com a narrativa: sua criação e sua análise enquanto objeto pronto. Certamente há aproximações e distanciamentos entre as engrenagens (entre elas) e também do próprio devir das histórias com a proposta da NME. Não vejo isso como uma desqualificação do conceito, mas como uma porta ou janela por onde novas considerações podem surgir e melhor abarcar o processo criativo.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução de meu trabalho, busquei apresentar um fluxo de pesquisa e uma organização da produção do conceito em ordem mais ou menos linear, embora, de um modo geral, este tipo de documento acadêmico falhe em explicitar o dinamismo do processo de investigação. Digo isso pelo "simples" fato de que este texto com início, meio e fim foi resultado de um vai e vem, escreve, apaga, avança, retrocede, volta atrás e avança novamente. Revisitar a ideia original até chegar ao produto final é parte extremamente importante do processo de escrita científica e de reflexão filosófica. Lá no começo, na ideia original, pensava em construir a reflexão em cima de três diretores: Walter Hugo Khouri, Luís Sérgio Person e Arnaldo Jabor, porque sua distinção e configuração simbólica de capital estético — ambas vertentes bourdianas — apresentavam uma marca narrativa específica dentro do cinema brasileiro. Muito mudou desde então, embora o espírito do projeto original tenha se mantido. A reflexão histórica ganhou um peso bastante grande, não apenas na dimensão da reflexão escrita, mas também na mobilização para sua influência na criação do conceito. O existencialismo, enquanto modelo de pensamento, se manteve mais ou menos intacto: ainda há em mim algo de “entendimento” de que, naquele projeto original de pesquisa, havia um foco no drama existencial dentro das marcas de distinção estética daqueles diretores de cinema. Mais uma vez, o peso da História.

Levantando os dados bibliométricos, me impactaram a invisibilidade das diretoras, das pesquisadoras, dos esforços das mulheres dentro da cultura cinematográfica e audiovisual brasileira, e a maneira como esses esforços apareciam em matérias de jornal, publicações acadêmicas e, obviamente, nas telas das salas de cinema. Embora não seja o meu ponto de fala, a solidariedade para com a luta por essa causa — e talvez um certo compromisso ético em demarcar o achado de pesquisa — me fez escrever inúmeras páginas de “diário de escrita” e transparecer parte disso no próprio texto da tese. Nesse tom, outra marca importante foi a reverberação dessa preocupação com a mulher no cinema brasileiro a partir de minha própria prática docente, tanto na UFRGS quanto no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS). Ver grupos de alunas, da graduação e do Ensino Médio, instigadas e preocupadas com suas histórias, enquanto mulheres, nesse fluxo de enfrentamentos e apagamentos históricos me sensibilizou muito e me fez repensar minhas práticas, meus olhares, a maneira como eu citava e

quem eu citava nos textos que escrevia, quais filmes e quais diretoras e atrizes eu trazia para debate em aula. Talvez parte da existência seja uma resistência. Alguns desses pontos de resistência perpassam minha própria história e a história da tese aqui escrita, do conceito que, de inúmeras formas e rascunhos, me instigou por longos quatro anos.

A pesquisa em audiovisual, como um todo, talvez tenha algo de resistência também<sup>100</sup>. Lá no meio, do contemporâneo aos filmes que analisei — pós-guerra e década de 1960 —, a investigação desse tipo de assunto era antissistema, era reviravolta cultural. Hoje, olhando para meus pares, para os esforços na direção de um vasto arcabouço teórico sobre o cinema no Brasil, vejo que a resistência segue, mas que há também uma autenticidade em defender a própria arte nacional em uma corte constantemente atacada por quem dela desdenha. Esses atravessamentos fogem à introdução, mas auxiliam, no pós-escrito da tese, este momento último de reflexão e fechamento, contextualizando o processo como um todo e o circunscrevendo no dinamismo de suas potencialidades. Por essa razão, optei por fechar a introdução com um resgate de histórico de pesquisa.

No segundo capítulo, apresentei uma reflexão sobre o Brasil, a metodologia da revisão historiográfica crítica enquanto ferramenta capaz de avaliar evidências sobre o passado coletivo e as ressignificar. Considerei também o material coletado nas saídas de campo e na análise dos vestígios de existencialismo no discurso histórico acadêmico sobre o período do cinema brasileiro da década de 1960. Sobressai, como maior marca desse ponto da tese, o sentimento de que a hipótese inicial de um *Zeitgeist* particular da época se confirmou. E essa confirmação não veio de um achismo fenomenológico, uma impressão estética e epistemológica que me seduziu e atravessou, mas sim dos próprios dados e "apreensões" das propostas estéticas-audiovisuais que configuraram as obras daquele momento, particularmente através das articulações no eixo vazio-solidão-angústia.

Os capítulos três e quatro, até muito pouco tempo antes dos últimos momentos de escrita de minha tese, eram um capítulo só, mas algo neles me demandava uma fragmentação, por dois motivos. O primeiro, por uma adequação do fluxo do pensamento desenvolvido: a costura não estava acurada. O segundo, por um melhor ritmo de leitura, mantendo no horizonte, de maneira mais consolidada, a ideia do

---

<sup>100</sup> Reverbera aqui, muito fortemente, a defesa da pesquisa e a reflexão audiovisual como lugar da própria fala da filosofia, como exaustivamente tentei aqui e como, particularmente nas jornadas acadêmicas e debates da SOCINE, percebi, ao menos de 2015 para cá.

capítulo, no caso, de cada um deles. De um modo geral, foram os capítulos mais desafiadores. Lidavam com panoramas epistemológicos profundos e densos. Muitas vezes, deixei meu humor se contaminar pelas próprias bases de pensamento, e isso não pode ser retirado como própria influência no processo da escrita. O capítulo três apresentou contextos, introduziu uma das ideias centrais, a da má-fé, e alertou para o protagonismo do vazio nas narrativas, além de abrir espaço para o diálogo do vazio com o absurdo através da aproximação com o mito de Sísifo na perspectiva camusiana. Já o capítulo quatro apresentou as interseções dos conceitos balizadores da noção de narrativa de matriz existencial, explicitou epistemologicamente de onde vem a angústia que fez surgir as especificidades do *Zeitgeist* debatido durante o trabalho e, por fim, ofereceu o que pode ser percebido como o esforço original do estudo: a construção fundamentada de um novo conceito. Assim, posso afirmar que o questionamento e hipóteses iniciais de pesquisa se confirmaram através do estudo teórico e das análises dos objetos empíricos: há uma matriz existencial operando esteticamente por dentro das narrativas da época. A limitação do estudo acaba por se estabelecer na sua delimitação temporal, visto que no próprio texto de pesquisa foram levantadas possíveis narrativas-hipótese que se organizam ecoando as particularidades atmosféricas da narrativa de matriz existencial. Dito isto, o conceito original aqui oferecido pode ser uma ferramenta balizadora para futuras investigações de matrizes narrativas originais — existenciais ou não — ou revisões críticas de asserções históricas sobre a produção cinematográfica nacional.

Diante dessa recapitulação, é importante sublinhar que esta investigação nasceu com uma dúvida muito particular — e que seguiu me mobilizando tão fortemente nesta porção final de trabalho quanto no início, respeitando seu fluxo de evolução e alterações. Essa dúvida consiste em questões que reaparecem nas leituras, nos encontros acadêmicos, na fruição dos filmes e nas demais obras correlatas: que papel é esse do existencialismo dentro das narrativas cinematográficas? Como, dentro do contexto pós-guerra, vem se modulando, influenciando olhares e motivações fílmicas, essa sensação tão humana que transpassa a tristeza do dia a dia, mas que toca de uma maneira profunda os nossos próprios abismos, nossas vertigens, mirando um lugar no mundo que fale da nossa própria existência — não por vaidade, mas talvez por desejo de pertencimento a algum sentido qualquer? A perspectiva existencialista, tratada aqui com o máximo de atenção e aprofundamento que me foi possível, tem, em seu centro, essa

atmosfera cética, descrente de apriorismos que circunscrevam verdades. E ela se mostrou uma potente matriz narrativa.

É evidente que essa perspectiva não se trata de uma imensa novidade. *Os Simpsons* já fizeram isso. As novelas da Globo, o teatro de revista, inúmeros exemplos dentro da história do cinema brasileiro, todos já fizeram da crise existencial uma força narrativa, tocaram a ferida da inadequação de si no mundo, do uso extensivo da má-fé como uma conduta inautêntica de si, assim como o fizeram nomes como Arthur Miller, Franz Kafka, Ryūnosuke Akutagawa, Valter Hugo Mãe, Fiódor Dostoiévski, Arthur Schnitzler, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Pablo Picasso, Claude Monet, Edward Hopper, Caio Fernando Abreu, Graciliano Ramos, Jack Kerouac, Bob Dylan, Madonna, Marcel Marceau, Dante Alighieri, Richard Wagner e Ésquilo. Cabe sublinharmos um enorme sucesso recente desse modelo de crise existencial como força geradora da narrativa: a série animada da Netflix *BoJack Horseman*, criada por Raphael Bob-Waksberg, cujo enredo gira em torno de um ator, BoJack Horseman, que fez muito sucesso no passado, mas que, desde o fim do *sitcom* que protagonizava nos anos 1990, não fez mais nada. Os conflitos que movem a narrativa — tão episódica e condensada na intimidade dos espaços quanto os filmes analisados neste estudo — nascem da maneira audiovisual como são mostradas as personagens encarando suas crises existenciais e falhas em organizar um sentido estabilizado para suas existências.

O modelo existencialista de pensamento como força motriz por traz da arte atravessa nossa própria história enquanto humanidade. É uma das forças que ecoa do nosso passado grego ocidental até hoje. A finitude da existência, da percepção de si no mundo, toma, por vezes, a forma de uma razoabilidade que finda em angústia. Sartre insiste exaustivamente nessa tecla: primeiro existimos, depois investigamos que essência nos pertence, qual delas fala sobre nós, qual nos ajuda a nos constituirmos no mundo e, acima de tudo, qual é exercida pelo mais radical ímpeto de liberdade, que não se restringe a ponderações metafísicas e de foro interno e que fala, acima de tudo, de uma ontologia do si-mesmo, daquilo que nos compõe para além da nossa condição de ente no mundo. Como ser, que finda na condição de ente.

Há uma parte do processo de descoberta das essências no mundo que dialoga diretamente com a liberdade de construir as substancialidades de si. Isso se dá em um silêncio interno — muito caracterizado pela sensação de angústia, segundo Heidegger —, em um jogo silencioso de contemplação, independente da potência cognitiva do

indivíduo. Em outras palavras, a reflexão sobre a condição humana — o vazio que emana, sobe e violenta a pele de dentro para fora — não é um fado nem dádiva do eu filosófico, embora seja largamente uma expressão burguesa na arte. Trata-se de uma condição plenamente humana que acomete qualquer indivíduo, até onde se sabe, que desfrute da capacidade de percepção de si no mundo — a miséria econômica e emocional de Raskólnikov<sup>101</sup> pode ser o maior exemplo disso.

Essa percepção é fenomenológica, com a quase redundância da colocação. Ela nasce sensorialmente, por isso sua ligação forte com as diferentes atmosferas que aninham as narrativas — com qual grau de existencialismo que elas operem. Então, primeiramente, a sensação, quase irrepreensível que toma o indivíduo; depois, a cognição, o processamento lógico interno daquele estímulo em encontro com o mundo. Não há uma imposição metafísica de organização interna do eu-no-mundo, mas podem existir imposições culturais, estéticas, ideológicas e políticas de condicionamento de escolhas e exercícios de si-mesmo. O ser que existe, que se coloca no mundo — e que não está ali meramente executando uma essência prévia, como criticaria Sartre — para além das vivências fugazes dos humores do espírito, são as afecções profundas que o delimitam e o deixam materializar, em certo gancho temporal, as latências e potencialidades do porvir.

Investigar o vazio da existência, a ausência de sentido da vida e o esgotamento das relações e das diferentes fés nas instâncias organizadoras do ser gera uma náusea muito grande, embora a crise existencial no cinema tenha se firmado com um grande êxito estético e de exploração da intimidade dos indivíduos. Nesta porção do trabalho posso afirmar, com algum chão e alguma certeza, que há um conjunto de valores, de especificidades fílmicas e narrativas, que são, ao mesmo tempo, brasileiras, que falam de uma brasilidade que nos pertence, e mais universais, que também dialogam com um espírito de tempo mais amplo, algo que vem na esteira de um pensamento europeu do século XX.

Falar de cinema brasileiro é um desafio. Trata-se de uma forma de expressão que, quando não atrelada aos grandes modelos de produção, luta diariamente para se manter viva, seja na sua potência histórica, seja na sua condição contemporânea de reinvenção e ressignificação — tendo, por exemplo, na Netflix, uma válvula de escape que não se pensava possível alguns anos atrás. Falar de existir, das potências do ser — essa

---

<sup>101</sup> Protagonista da obra *Crime e Castigo*.

condição mundana atravessada pelo vazio —, não traz um afago, mas ilustra uma particularidade que faz parte da identidade nacional e que era afastada de suas idiossincrasias em um período de regime de exceção, mas que resiste e que hoje ocupa bravamente as telas de cinema, páginas de livros e diversos afetos das pessoas. Posso concluir que, de fato, há uma matriz existencial operando dentro do cinema brasileiro da década de 1960. Não cheguei a uma conclusão ou hipótese consolidada de por que essa matriz não é tão celebrada, reconhecida ou epistemologicamente debatida no seu decurso historiográfico nacional. Não são apenas Khouri e Person que executam essa matriz e se apoderam dela, e essa é uma das inúmeras limitações do estudo. Próximos trabalhos podem usar o conceito e a própria tese como um possível mapa ou bússola para averiguar as demais possibilidades de ocorrência dessa ou de outras matrizes, de outras potencialidades da crise existencial e da estética da angústia silenciosa e aguda que habita intimamente o interior das personagens. O resto é silêncio<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Assim como para o príncipe Hamlet de William Shakespeare.

## 6 REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, Frank. Narrative and Interpretation. In: TUCKER, Aviezer (Org.). **A Companion to the Philosophy of History and Historiography**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2009. p. 199-209.

ARAUJO, Inácio. Bengell e Lara brilham em 'Noite Vazia': exibição do filme de Khouri, hoje na Cultura, permite revisão da obra que a esquerda dos anos 60 abominava. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 fev. 1993.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art: 50th Anniversary Printing**. Berkeley: University of California Press, 1957.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2<sup>a</sup>. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2012.

BADIOU, Alain. **Metapolitics**. Londres, RU: Verso, 2005.

BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. Mostra curada por viúva e filhas revela facetas obscuras de Luiz Sergio Person. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 1-4. 17 fev. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/02/1740212-mostra-curada-por-viuv-a-e-filhas-revela-facet-as-obscuras-de-luiz-sergio-person.shtml>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **All Said and Done: The Autobiography of Simone De Beauvoir 1962–1972**. Nova Iorque: Paragon House, 1993.

BENJAMIN, Walter. **As Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política — Volume I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

BIDET, Jacques. An Invitation to Reread Althusser. In: ALTHUSSER, Louis. **On The Reproduction Of Capitalism: Ideology And Ideological State Apparatuses**. Londres: Verso, 2014.

BOBBIO, Norberto. **El Existencialismo**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: University Of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_, David. **Ozu and the Poetics of Cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

\_\_\_\_\_, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. Nova Iorque: Mcgraw-Hill Education, 2008.

\_\_\_\_\_, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction**. Nova Iorque: Mcgraw-Hill Education, 2012.

BORNHEIM, Gerd. **Sartre**. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates).

BURCH, Noel. Qu'est-ce que la Nouvelle Vague? **Film Quarterly**, [s.l.], v. 13, n. 2, p.16-30, dez. 1959. University of California Press. <http://dx.doi.org/10.2307/1210019>.

CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa: Uma Introdução à Filosofia Através dos Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CATSELLIS, Laura. **Post-War Aesthetics**. 2016. Disponível em: <<http://www.aestheticamagazine.com/linear-divisions-post-war-aesthetics/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

CENSURA federal apagou a luz de "Noites Vazias". **Diário da Noite**. São Paulo. 28 set. 1964.

COX, Robert W. Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method. **Millennium: Journal of International Studies**, [s.l.], v. 12, n. 2, p.162-175, jun. 1983. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/03058298830120020701>.

DANTO, Arthur. Narrative Sentences. **History and Theory**, v. 2, n. 2, p. 146–179, 1962.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1975.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIEHL, Astor Antônio. **Do Método Histórico**. Passo Fundo: Editora Uf, 2001.

EDDINS, Dwight. Of Rocks and Marlin: The Existentialist Agon in Camus's The Myth of Sisyphus and Hemingway's The Old Man and the Sea. **The Hemingway Review**, [s.l.], v. 21, n. 1, p.68–77, 2001. Johns Hopkins University Press. <http://dx.doi.org/10.1353/hem.2001.0013>.

ERDE, Edmund. Philip Roth's Patrimony: Narrative and Ethics in a case study. **Theoretical Medicine and Bioethics**, v. 16, n. 3, p. 239–252, 1995.

FELLUGA, Dino Franco. **Critical Theory: The Key Concepts**. Londres: Routledge, 2015.

FERRO, Marc. **The Use and Abuse of History: Or How the Past is Taught to Children**. Londres: Routledge, 2004. (Routledge Classics).

FIGUEIREDO, Guilherme. Ainda sobre "Noite Vazia". **O Jornal**. Rio de Janeiro. 4 jun. 1965.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1998.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

GIROUD, Françoise. La Nouvelle Vague. L'express, 1957. Disponível em: [https://www.lexpress.fr/informations/la-nouvelle-nouvelle-vague\\_633948.html](https://www.lexpress.fr/informations/la-nouvelle-nouvelle-vague_633948.html). Acesso em: 18 abr. 2018.

GIROUD, Françoise. **Françoise Giroud, le 13 Mai 1968**: La Société en Question. 1968. Disponível em: <[https://www.lexpress.fr/actualite/politique/francoise-giroud-le-13-mai-1968-la-societe-en-question\\_1997070.html](https://www.lexpress.fr/actualite/politique/francoise-giroud-le-13-mai-1968-la-societe-en-question_1997070.html)>. Acesso em: 25 abr. 2018.

GRAHAM, Gordon. **Philosophy of the Arts**: An Introduction to Aesthetics. Londres: Routledge, 1997.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRAY, J. Glenn. The Idea of Death in Existentialism. **The Journal of Philosophy**, [s.l.], v. 48, n. 5, 1 mar. 1951. Philosophy Documentation Center. <http://dx.doi.org/10.2307/2020575>.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, Stimmung**: Sobre um Potencial Oculto da Literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

\_\_\_\_\_, Hans Ulrich. **Nosso Amplo Presente**: O Tempo e a Cultura Contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUTER, Eran. **Aesthetics A-Z**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.

HANS Ulrich Gumbrecht — The dimension of "Stimmung" in Contemporary Popular Culture. [s.l.]: (produtora desconhecida), 2016. (81 min.), son., color. Vídeo publicado no YouTube. Disponível em: <[Hans Ulrich Gumbrecht — The dimension of "Stimmung" in contemporary popular culture](#)>. Acesso em: 4 set. 2018.

HARRIES, Karsten. **Between Nihilism and Faith**: A Commentary on Either/Or. Berlim: de Gruyter, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Que é a metafísica**. Petrópolis: Vozes, 1989.

HEMPEL, Carl G. The Function of General Laws in History. **The Journal of Philosophy**, v. 39, n. 2, p. 35–48, .

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz & Terra, 2008.

INDRUSIAK, Elaine. **Narrativas de efeito : diálogo entre o conto literário e o suspense de longa-metragem**. Tese, UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.

JONES, Rodney; CHIK, Alice; HAFNER, Christoph. Discourse Analysis and Digital Practices. In: JONES, Rodney; CHIK, Alice; HAFNER, Christoph. **Discourse and Digital Practices: Doing Discourse Analysis in the Digital Age**. Londres: Routledge, 2015.

KAUFMANN, Walter. **Existentialism from Dostoevsky to Sartre**. Nova Iorque: Meridian, 1956.

KHOURI diz que "Noite Vazia" busca o mal para combatê-lo. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 25 maio 1965.

KIERKEGAARD, Soren. **Ou-ou: um fragmento de vida**. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

KREPS, David. The Complexity of Social Systems. In: KREPS, David (Org.). **Gramsci and Foucault: A Reassessment**. Londres: Routledge, 2016.

KUUKKANEN, Jouni-Matti. **Postnarrativist Philosophy of Historiography**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.

LANZONI, Pablo Alberto. **Efeitos Atmosféricos: O Silêncio na Filmografia de Andrei Tarkovski**. 2016. 207 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Informação, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

LARUELLE, François. **As Filosofias da Diferença**. Porto: Rés Editora, 1989.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo, SP: Paulus, 2007. (Comunic Ação).

MAMET, David. **Os três usos da faca**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2001.

MRÓZ, Piotr. What Does it Mean to be an Existentialist Today? In: TYMIENIECKA, Anna-Teresa (Org.). **Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century**. Nova Iorque: Springer, 2009, v. I. 2v.

MULHALL, Stephen. **On Film**. Londres: Routledge, 2008.

MULLARKEY, John. Film Can't Philosophise (and Neither Can Philosophy): Introduction to a Non-Philosophy of Cinema. In: TUCK, Greg; CAREL, Havi (Orgs.). **New Takes in Film Philosophy**. Basingstok: Palgrave Macmillan, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris, França: Editions Galilee, 2003.

NEALON, Jeffrey; GIROUX, Susan Searls. **The Theory Toolbox: Critical Concepts for the Humanities, Arts, & Social Sciences**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2011. (Culture and Politics Series).

NEHRING, Marta. Noite Vazia em uma Certa São Paulo. In: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRAZ, Rogério; *et al* (Orgs.). **Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo: SOCINE, 2010, v. 10.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. General introduction. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). **The Oxford History of World Cinema**. Oxford, RU: Oxford University Press, 1997.

O'BRIEN, Patrick. Historiographical Traditions and Modern Imperatives for the Restoration of Global History. **Journal of Global History**, [s.l.], v. 1, n. 1, 13 mar. 2006. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s1740022806000027>.

O'CONNELL, Dígó. **New Irish Storytellers: Narrative Strategies in Film**. Bristol: Intellect Ltd, 2010.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1985.

PAMERLEAU, William. **Existentialist Cinema**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009.

PARKINSON, David. **History of Film**. Nova Iorque: Thames & Hudson Limited, 2002. (World of Art).

PERDIGÃO, Paulo. "Noite Vazia" em Cannes. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 28 set. 1965.

PERSON, Luís Sérgio; BERNARDET, Jean-Claude. **O Caso dos Irmãos Naves: Chifre em Cabeça de Cavalo**. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2004.

PERSON e o cinema paulista: entrevista dada a Alfredo Sternheim. entrevista dada a Alfredo Sternheim. **Filme Cultura**, Brasília, v. 5, p. 300–303, [s.d.].

RAMOS, Eliana Batista. Anos 60 e 70: Brasil, Juventude e Rock. **Revista Ágora**, [s.l.], n. 10, p. 1–20, 2009. <http://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1940>.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RICHARDSON, Brian. Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. (Orgs.). **A Companion to Narrative Theory**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, Juliano. **Aspectos técnicos e simbólicos do espaço fímico nas adaptações do conto pela passagem de uma grande dor de Cario Fernando Abreu**. UFRGS, Departamento de Comunicação e Informação, 2015.

ROSS, Dorothy. The “Zeitgeist” and American Psychology. **Journal of The History of The Behavioral Sciences**, [s.l.], v. 5, n. 3, p.256–262, jul. 1969. Wiley. [http://dx.doi.org/10.1002/1520-6696\(196907\)5:33.0.co;2-5](http://dx.doi.org/10.1002/1520-6696(196907)5:33.0.co;2-5).

SAITO, Yuriko. **Everyday Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Existentialism is a Humanism**. Londres: Yale University Press, 2007.

\_\_\_\_\_, Jean-Paul. **O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Petrópolis: Vozes, 1993.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. **Cine, Cultura y Descolonización**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

SOUZA, Julierme Sebastião Morais. A Escrita da História do Cinema Brasileiro. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [s.l.], v. 43, p. 497–507, 2011. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8485>.

TRENCHARD, Paul M.. Hierarchical bibliometry: a new objective measure of individual scientific performance to replace publication counts and to complement citation measures. **Journal of Information Science**, [s.l.], v. 18, n. 1, p.69-75, fev. 1992. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/016555159201800108>.

TRIQUELL, Ximena. “Tercer Cine Cordobés”: Formas de la Representación del Otro. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [s.l.], v. 5, n. 2, 31 mar. 2017. REBECA — Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <http://dx.doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.210>.

UMHOMEM preocupado em refletir sobre sua época. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 9 jan. 1976.

VASICEK, Zdenek. Philosophy of History. In: TUCKER, Aviezer (Org.). **A Companion to the Philosophy of History and Historiography**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2009.

WERLE, Marco Aurélio. A Angústia, o Nada e a Morte em Heidegger. **Trans/form/ação**, [s.l.], v. 26, n. 1, p.97-113, 2003. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732003000100004>.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WRATHALL, Mark; DREYFUS, Hubert (Org.). **A Companion to Phenomenology and Existentialism**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

## 6.1 FONTES CONSULTADAS

São Paulo Sociedade Anônima. Direção de Luís Sérgio Person. São Paulo, 1965. (106 min.), Película, son., P&B.

Noite Vazia. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo, 1964. (91 min.), Película, son., P&B.