

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CINEMA E AUDIOVISUAL

RAFAEL JACINTO RODRIGUES

**Reflexões sobre polifonia e distanciamento no cinema: o caso
de *Rastros de Ódio* (1956)**

JUIZ DE FORA
2025

RAFAEL JACINTO RODRIGUES

Reflexões sobre polifonia e distanciamento no cinema: o caso de *Rastros de Ódio* (1956)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior

JUIZ DE FORA
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Rafael Jacinto.

Reflexões sobre polifonia e distanciamento no cinema : o caso de Rastros de Ódio (1956) / Rafael Jacinto Rodrigues. -- 2025.
140 p.

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

1. Polifonia. 2. Distanciamento. 3. Cinema. 4. Rastros de Ódio. 5. John Ford. I. Oliveira Júnior, Luiz Carlos Gonçalves de, orient. II. Título.



Bacharelado em
Cinema e Audiovisual



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL .

Aos 18 dias do mês de março do ano de 2025, às 16 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) **Rafael Jacinto Rodrigues**, matrícula **202097020**,

tendo como título **Reflexões sobre polifonia e distanciamento no cinema: o caso de Rastros de Ódio (1956)**.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior, Doutor, UFJF
orientador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

Sergio José Puccini Soares, Doutor, UFJF
examinador(a), (nome, titulação e instituição)

Professor(a)

Luís Alberto Rocha Melo, Doutor, UFJF
examinador(a), (nome, titulação e instituição)

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado

☒ APROVADO () REPROVADO. Com nota 100 (CEM).

Eu, Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior, Professor(a) – Orientador(a), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

J. Carlos
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – ORIENTADOR(A)

Dr. Sérgio Puccini Soares
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

Luís Alberto Rocha Melo
PROFESSOR(A) NOME COMPLETO – EXAMINADOR(A)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luiz Carlos Oliveira Jr., pelo apoio, pelo carinho, pelos anos de conhecimentos generosamente transmitidos e por todos momentos de troca que tivemos.

Ao membro da banca, Luís Alberto Rocha Melo, por todas as leituras atentas de trabalhos, pelo zelo para com os alunos, pelos questionamentos estimulantes e, fundamentalmente, por demonstrar a cada aula e diálogo um entusiasmo extraordinário pelas dúvidas e pela reflexão.

Ao membro da banca, Sérgio Puccini, pela generosidade, pelos vastos conhecimentos transmitidos e pelas aulas de roteiro e documentário que ajudaram a desenvolver progressivamente meu interesse pela reflexão sobre cinema.

À Alessandra Brum, por todo carinho, confiança, ensinamentos e suporte concedidos durante os anos de minha graduação.

À Lúcia Helena e à Aline Jacinto, por sempre terem prezado pela minha educação.

À Bethânia Verbena, pelo apoio, pelo carinho e por, às vezes, acreditar mais em mim do que eu mesmo.

Aos amigos da UFJF, em especial Aline, Caio, Enrico, Kauã e Thales, pelo companheirismo.

Aos companheiros de luta que batalharam e se uniram pela recuperação provisória das contas Google vinculadas à UFJF que haviam sido apagadas antes do prazo proposto. Sem vocês, esta monografia não teria a forma que tem hoje e quase todo o estudo vinculado a ela estaria perdido.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção deste trabalho. Como Brecht diz, “na vida real formamos uns aos outros” e tenho certeza de que cada mínima relação que construí ou deixei de construir em minha vida pode ter impactado de algum modo minhas ideias e, por conseguinte, o presente trabalho. Por isso, eu vos agradeço.

RESUMO

RODRIGUES, R. J. **Reflexões sobre polifonia e distanciamento no cinema: o caso *Rastros de Ódio* (1956)**. 2025. 140 p. Monografia (TCC) Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.

O projeto objetiva compreender como podem ocorrer as traduções intersemióticas do romance polifônico e do distanciamento brechtiano para o cinema, além de, munido desses dois conceitos, buscar entender como se dá a articulação de sentido do filme *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956).

Palavras-chave: Polifonia. Distanciamento. *Rastros de Ódio*. Bakhtin. Brecht. John Ford.

ABSTRACT

RODRIGUES, R. J. **Reflections on Polyphony and Distancing in Cinema: the case of *The Searchers* (1956).** 2025. 140 p. Monograph (Undergraduate thesis) Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.

The project aims to understand how intersemiotic translations of the polyphonic novel and brechtian distance can occur in cinema, and, with these two concepts in mind, it seeks to understand how the articulation of meaning unfolds in the film *The Searchers* (John Ford, 1956).

Key words: Polyphony. Distancing. *The Searchers*. Bakhtin. Brecht. John Ford.

SUMÁRIO

Introdução	10
I. Do contexto polifônico ao cinema	15
I.I O monologismo e a narrativa homofônica	15
I.II- O sério-cômico e a linhagem carnavalizada da literatura europeia ..	19
I.III- O romance polifônico de Dostoiévski	29
I.IV- A polifonia e o cinema	35
I.V- O cinema, as narrativas polifônicas e homofônicas	42
II. Do teatro épico ao cinema brechtiano	45
II.I- Uma encenação localizada no tempo e no espaço	45
II.II- Distanciamento e identificação ..	52
II.III- O controle, a separação de elementos e a frustração de Brecht com o cinema.	56
II.IV- Sobre a ideia de um cinema brechtiano	59
II.V- Implicações e exemplos de “cinemas brechtianos”	64
III. O <i>Western</i>, John Ford, <i>Rastros de Ódio</i> e a polifonia	73
III.I- O <i>Western</i> , o contexto do gênero nos anos 1950 e os indígenas em Ford	74
III.II- O Mito, sua desconstrução e carnavalização em Ford	80
III.III- Aspectos fundamentais sobre a construção de sentido em <i>Rastros de Ódio</i>	94
III.IV- As personagens: uma composição entre duplos, repetições e variações	109
III.IV.I- A apresentação: Ethan e as fissuras internas	111
III.IV.II- Ethan e a univocidade	114
III.IV.III- Ethan e Scar	116
III.IV.IV- Mose Harper: entre o deserto e a cadeira de balanço	118
III.IV.V- Martha	119
III.IV.VI- Debbie e o dialogismo	122

III.IV.VII- A conclusão: a complexa relação entre Martin, Debbie e Ethan e o surgimento de um novo tipo de Herói do Oeste	123
III.V- Um filme polifônico	128
Conclusão	132
Referências bibliográficas	136

A situação torna-se tão complexa pelo fato de que cada vez menos uma simples "reprodução da realidade" pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo a fábrica, não permite a apreensão dessas últimas. É realmente preciso "construir alguma coisa", alguma coisa de "artificial", de "não-real". O que prova que também a arte é necessária. Mas o que acontece é que aqui não tem lugar o velho conceito de arte entendida a partir da vivência. Porque quem da realidade apenas dá aquilo que nela é apreensível na vivência não dá a própria (p. 85) realidade. Há muitos que ela deixou de ser apreensível na totalidade. E quem oferece as obscuras associações e os sentimentos anônimos que ela provoca já não nos oferece a realidade.

Não reconheceremos já os frutos pelo seu sabor.

Bertolt Brecht, O Processo da Ópera de Três Vinténs

No que tange ao marxismo, Bakhtin exproba-lhe o vício de um sociologismo à força, que mais não faz habitualmente do que tentar efetuar a análise da natureza social da arte em termos de seu conteúdo e de sua ideologia, tomando-a como um reflexo direto da vida social e dos micro-universos de valores, numa aplicação mecânica e sem mediações das bases do magistério político de Marx e de Lenin, com a resultante de um inevitável desconhecimento das propriedades específicas do texto literário, enquanto comunicação do "tipo literário", que não pode ser confundida com o discurso manipulador do panfleto nem com a produção de um documento, independentemente de sua gênese

Edward Lopes, Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin

Introdução

Consideramos que os campos da crítica e teoria cinematográfica têm muito ainda que absorver, aprender, reciclar e relembrar abordagens, conceitos e operações de outras áreas de investigação e prática artística. O contato entre sítios distintos do conhecimento ajuda na não consumação de erros passados e na abertura de novos caminhos a serem explorados. Mesmo que essa comunicação exista e ocorra de modo bastante expressivo, a crítica e a teoria do cinema, salvo exceções, demonstram-se ainda muito amarradas a certas convenções e concepções atrasadas que produzem, por vezes, equívocos primários nas suas respectivas relações com filmes. Primarismos facilmente evitáveis se críticos e teóricos, devidamente cientes das especificidades formais de seus objetos, buscassem de modo mais aplicado essas relações de troca com outros âmbitos artísticos e procurassem transpor para o cinema, com todo cuidado necessário, procedimentos egressos de outros setores do conhecimento. No que se refere à esfera do filme narrativo de longa metragem - o mais canônico, privilegiado e abordado dos formatos fílmicos pela crítica e pela teoria -, visualizamos proveitosas trocas com duas áreas em especial: os estudos literários e teatrais; mais especificamente, com o conceito de romance polifônico, concebido por Mikhail Bakhtin, e com o efeito de distanciamento, desenvolvido por Bertolt Brecht.

Algumas reflexões de Bakhtin há décadas vêm sendo cooptadas pelos estudos cinematográficos. Até o presente momento, ele é, de modo majoritário, conhecido como o pensador do carnaval e sua proposição de cronótopos literários tem ganhado expressivo destaque recentemente. De forma eventual, seus conceitos são muito bem utilizados e trabalhados em nosso meio de interesse. Em outros momentos, o fácil aliciamento de ideias, como a de um “mundo às avessas” no ambiente da carnavalização, produz automatismos e modismos conceituais que desviam excessivamente do pensamento de origem somente com o intuito de elevação, a partir da (pseudo) legitimação teórica, de produtos audiovisuais quase completamente desprovidos de qualidades. O grande problema dessas tendências temáticas *pop* no mundo acadêmico, além da imprecisão no trabalho com os conceitos, no entanto, é que muitas outras reflexões, tão ou até mais produtivas quanto, acabam por ser escanteadas ou incompreendidas. Tal é o caso do romance polifônico.

Esse conceito diz respeito ao novo tipo de construção literária percebido por Bakhtin nos romances de Fiódor Dostoiévski. Segundo o teórico da literatura, em termos gerais,

Dostoiévski desenvolveu uma forma narrativa e um modelo artístico de mundo no qual o desenvolvimento do romance se dá em um grande diálogo construído através das trocas discursivas entre as distintas consciências independentes, equipolentes e inconclusivas de suas personagens, sem que haja, ao fim, a vitória de um discurso sobre os outros. Como resultado das contradições não mitigadas e surgidas das polêmicas entre os ideólogos inseridos no universo diegético, o discurso da obra se distancia de uma mensagem clara e unívoca (monológico, nos termos bakhtinianos) para ser mais complexa para o leitor, menos autoritária em relação às verdades das personagens (dialógico). Ora, se considerarmos que o cinema clássico narrativo é conhecidamente marcado por técnicas de narração decalcadas de uma certa vertente do romance mimético oitocentista, monológico por prezar pelo acabamento ideológico, é mais do que produtivo, embora pouquíssimo feito, buscar compreender como seria um cinema marcado por técnicas de narração derivadas do romance polifônico. Eis um dos empreendimentos de nossa monografia.

O conceito de distanciamento de Brecht, em relação ao de polifonia de Bakhtin, foi muito mais estudado, explorado e refletido no terreno do cinema. Basicamente, o dramaturgo alemão desenvolveu uma forma teatral que, por meio de técnicas anti-ilusionistas, conferia ao espectador, *sem prescindir da emoção*, uma postura analítica e crítica diante do decorrer dos acontecimentos da peça, com o intuito de oferecer um caráter histórico aos eventos encenados: a forma épica. Destacamos acima a importância da emoção no teatro épico, pois tanto no meio teatral quanto posteriormente no cinematográfico essa importante questão para Brecht foi altamente negligenciada por encenadores, diretores e teóricos, por vezes guiados por uma lógica adorniana da arte, turvando sobre o que se tratava verdadeiramente o teatro brechtiano.

Em consequência desse panorama, os mais dessemelhantes críticos e teóricos cinematográficos, alguns que de fato entendiam Brecht e outros que - intencionalmente ou não - realizavam desvios em relação à teoria dele, trabalharam com o conceito de distanciamento proposto pelo autor de modo a oferecer as mais diversas explicações e transposições das teorias do alemão para o cinema. Em decorrência disso, os estudiosos aproximaram os diretores e os filmes mais largamente díspares entre si a Brecht. De Charlie Chaplin a Lars von Trier, de Jean Marie Straub e Danielle Huillet a Adam McKay, de Frank Capra a Chantal Akerman, de John Ford a Todd Solondz, todos foram, de algum modo, relacionados diretamente ao teatro brechtiano e defendidos por alguns como realizadores de “cinema brechtiano”. Nesse sentido,

mesmo que de fato Brecht seja muito influente e capaz de impactar, com as ideias propostas por ele, os mais distintos tipos de cinema, é mais do que clara a existência de um certo tipo de banalização ou desvirtuação nas relações entre ele o cinema. Assim, buscar pelo menos linhas mais precisas quanto ao entendimento do que é um “filme brechtiano” e como pode funcionar o efeito de distanciamento de Brecht em um longa metragem de ficção é também uma das tarefas de nossa empreitada.

Embora, em um primeiro momento, pareça completamente arbitrária a escolha de trazer Bakhtin e Brecht em um mesmo trabalho para conectá-los ao cinema, os dois autores parecem compartilhar, mesmo que desenvolvendo suas ideias em cima de artes diferentes, um interesse bastante semelhante. Tanto o romance polifônico quanto o teatro épico produzem experiências estéticas que prezam por um interlocutor criticamente ativo e interessado em dialogar com a obra, que analisa os acontecimentos que se passam no domínio ficcional e se posiciona constantemente em relação ao que é visto/lido, sem deixar de se envolver emocionalmente em toda a ficção. Um envolvimento emocional que surge não exatamente da identificação com o protagonista ou com o arrebatamento dos sentidos, como na dramática aristotélica, mas que surge da atividade intelectual corroborada pelos mecanismos formais das obras - seja das patentes contradições não apaziguadas de um grande diálogo inconcluso ou da constante estranheza proporcionada por uma inteligente encenação pautada no drama épico.

Dito isso, entendemos que a melhor maneira de se verificar os matizes da tradução intersemiótica do romance polifônico e do distanciamento brechtiano para o cinema não é somente discutindo os conceitos de modo abstrato, mas indo também para um corpo a corpo com a matéria fílmica. Para tanto, selecionamos *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956) para ser analisado mais detidamente e relacionado com os referidos procedimentos e formas oriundos da literatura e do teatro. Ainda que seja um longa muitíssimo estudado e discutido, e ainda que haja um grau de arbitrariedade na nossa escolha, acreditamos, com base na bibliografia preexistente, que a convergência dos pensamentos e conceitos tanto de Brecht quanto de Bakhtin pode abrir caminhos ainda não minuciosamente explorados nas reflexões sobre o filme de John Ford.

Assim, temos um percurso marcado por três objetivos fundamentais: 1) entender como pode se dar a transposição do romance polifônico para o cinema, 2) compreender de modo delineado o que pode ser de fato um “cinema brechtiano” e 3) propor uma leitura de *Rastros de*

Ódio conectando-a aos itens anteriores. Vamos dividir o trabalho em três partes principais, cada uma privilegiando um dos tópicos elencados, mas sempre traçando relações pertinentes umas com as outras.

Na primeira parte, abordaremos de modo mais metódico a questão da polifonia. Inicialmente, vamos tratar sobre aquilo que se contrapõe ao romance de tipo polifônico, a saber, o monologismo e o romance homofônico. Em seguida, exploraremos os antecedentes da polifonia na literatura europeia: do diálogo socrático, passando pela sátira menipeia, pela cosmovisão carnavalesca, até chegarmos a Dostoiévski. Em Dostoiévski, vamos detalhar os procedimentos que fazem o autor alcançar a polifonia e, assim, com o apoio de alguns teóricos do cinema, buscaremos entender qual é a compreensão, até o momento e em linhas gerais, de uma narrativa cinematográfica advinda do romance polifônico.

Na segunda parte, preocupar-nos-emos com as questões concernentes ao teatro épico e sua possível aproximação com o cinema. Vamos começar com uma exploração mais direta dos textos da teoria teatral de Brecht: o que falam, o que propõem e que tipo de encenação se persegue. Depois, a proposta é buscar o auxílio de estudos de estética da recepção para compreender melhor como se dá a relação entre público e teatro épico. Em seguida, vamos explorar o que Brecht pensou sobre cinema e como se envolveu com ele, sempre nos atentando ao fato de como a teoria cinematográfica se apropriou, às vezes erroneamente, das reflexões do dramaturgo. Ao fim, vamos traçar linhas de força que ajudem a assimilar melhor um cinema brechtiano.

Na terceira parte, vamos propor uma reflexão sobre *Rastros de Ódio*. Para isso, vamos iniciar com um preâmbulo que aborda tanto o gênero cinematográfico do qual o filme faz parte quanto peculiaridades marcantes da filmografia de John Ford. No início, o preâmbulo poderá parecer uma fuga em relação ao filme, mas fato é que para se penetrar realmente no âmago de *Rastros de Ódio* é preciso ter esse contexto mais amplo. Por conseguinte, entrando já no longa de 1956, vamos analisar alguns de seus momentos mais incontornáveis, sempre colocando interpretações de teóricos em atrito, para, enfim, focarmos nos embates e desavenças entre personagens, com o objetivo de entender melhor os possíveis sentidos produzidos pelo longa de John Ford.

Em conclusão, é importante ressaltar que, ainda que a monografia seja dividida em três partes bem definidas, todas elas se relacionam e compõem um todo cujas partes são altamente

dependentes entre si. Por exemplo, os dois primeiros grandes blocos deste trabalho existem especialmente para que se desenvolva uma compreensão de conceitos necessários para a existência do último; uma espécie de *mise au point* que acerta o sentido das ideias por nós trabalhadas para que o texto e o leitor falem o mesmo idioma. Além disso, somente com o grande bloco final se tornará possível uma compreensão mais específica da aplicabilidade, para o cinema, dos conceitos apresentados nos dois primeiros, uma vez que no último as ideias serão confrontadas diretamente pelo filme. Ainda assim, tendo em vista esse complexo panorama, vamos buscar abordar todos os pontos de interesse do trabalho da forma mais coerente e coesa possível.

I.

Do contexto polifônico ao cinema

Na introdução, utilizamos de passagem os termos “monológico” e “dialógico” como forma de caracterização de certos tipos de obras artísticas. O primeiro, de uma obra que constrói um discurso fechado, objetivo e unívoco. O segundo, de uma que não resolve as contradições das trocas discursivas do enredo, de modo a não produzir uma mensagem clara, manter as intrigas ideológicas patentes e não reificar as verdades das personagens. Tais termos, no entanto, são muito mais complexos do que isso, constituem uma fortíssima relação de alteridade entre si e aludem a princípios ideológicos homônimos que estão em suas raízes. Nesse sentido, como um apanhado sintético de algumas questões trabalhadas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*¹, nesta parte, vamos nos preocupar primeiramente com a definição e compreensão do princípio monológico. Em seguida, vamos às raízes do dialogismo na literatura para, então, entrarmos na polifonia e, posteriormente, nas reflexões que inter-relacionam o romance polifônico ao cinema.

I.I- O monologismo e a narrativa homofônica

Para Bakhtin, o monologismo é um princípio baseado na crença de que uma única consciência é necessariamente capaz de abarcar toda a verdade de um complexo sistema de criações ideológicas. O autor vai entender que tal princípio tem sua expressão mais exata e visivelmente clara na filosofia idealista, uma vez que “o princípio monístico, isto é, a afirmação da unidade do *ser*, transforma-se, na filosofia idealista, em princípio da unidade da consciência”². Isso significa que uma mente única e indivisa é suscetível de comportar tudo aquilo que é correto e verdadeiro na realidade, fazendo dela uma espécie de mente normativa. Ao lado dela, existirão diversas outras mentes, porém individualizadas pelo erro, por aquilo que falta para que elas possam ser, ou alcançar, a norma. Nesse contexto, uma interação intelectual entre a mente que sabe e a mente marcada pelo erro pode produzir somente um diálogo pedagógico, um ensinamento daquele que

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

² Ibid, p. 89.

detém a verdade para aquele que não, uma conversa em que só uma das vozes tem valor real, um monólogo.

Esse princípio que reverbera somente uma única voz, segundo o autor, constitui “uma profunda particularidade estrutural da criação ideológica da Idade Moderna, que determina todas as formas externas e internas dessa criação”³. Apesar de Bakhtin destacar o racionalismo europeu, em especial o culto da razão única e una do Renascimento⁴, como um dos grandes contribuidores, o desenvolvimento dessa particularidade estrutural não se deu com uma teoria de um autor ou área particular, mas sim através da colaboração indireta de diversas áreas distintas do conhecimento ao longo dos séculos.

Evidentemente, interessamo-nos mais pela aplicação artística dessa peculiaridade ideológica, mas é esclarecedor fazer um brevíssimo desvio e notar o quão entranhada ela realmente está em nossa realidade. Como exemplo, visões ligadas a um coletivo, como “identidade nacional”, “espírito do povo” ou “espírito do tempo”, somente para citar algumas, carregam consigo a perspectiva de que todos os heterogêneos elementos presentes na nação, no povo ou numa época podem ser “reunidos numa [única] consciência e subordinados a um acento” e “o que não é suscetível de situar-se nesse contexto é casual e secundário”⁵. Basicamente, uma maneira de se pensar a realidade que esvazia, ignora e nega tudo aquilo que contradiz a norma, o acento único. De maneira semelhante ao que ocorre nas perspectivas ligadas a um coletivo, Bakhtin assinala que “todo o sistema utópico europeu também se fundamenta nesse princípio monológico. Assim era o socialismo utópico com a sua fé na onipotência das convicções”⁶. De qualquer modo, em síntese, embora longe de termos disponibilizado um inventário exaustivo acerca da influência do monologismo nos modos de se pensar o mundo, somente com esses breves exemplos torna-se visível a presença da consciência una como uma grande representante estrutural da sistematização das mais variegadas construções de sentido na hodiernidade.

No campo da arte, mais especificamente da literatura prosaica ficcional, que é majoritariamente monológica por ter se desenvolvido no contexto efervescente do racionalismo europeu⁷, a grande consciência normativa é o autor. Como um demiurgo, ele representa, organiza

³ Ibid., p. 91.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

e articula todas implicações morais dentro do mundo por ele criado. O universo representado, por conseguinte, torna-se um utensílio sem voz própria que só exprime o que é designado pelo autor. Somente as ideias aceitas por ele têm valor real e são afirmadas, todas as outras são ou negadas ou reificadas e distribuídas entre as personagens enquanto manifestações convencionais e quaisquer do pensamento humano.

Há diversas maneiras de, a partir das personagens, se afirmar ou negar ideias numa narrativa monológica, mas a maior parte desses modos realiza o procedimento de exaurir o caráter multifacetado e complexo de alguma delas. Um desses procedimentos, dos que consideramos mais recorrentes e didaticamente eficazes, é a morte. Como exemplo, o fim da existência daquele que carrega uma visão de mundo particular pode assumir a forma de, e variar entre o, martírio, caso seja uma personagem cujas ideias são completamente compactuadas pela narração, a punição, quando se deseja mostrar que as ideias de determinada personagem não devem ser seguidas, ou de algo mais matizado entre os dois, em que a morte legitima aquilo com o que se concorda, mas concomitantemente nega aquilo de que se discorda. Seja no martírio, na punição ou entre os dois, o certo e o errado, a verdade e a mentira são declaradas e decretadas pela narração. A um só tempo, ideias são afirmadas e ideias são negadas, deixando visível a ideologia da obra. Seguindo essa linha de afirmação e negação de valores, Bakhtin aponta que a ideia que um autor afirma em um romance pode ter três funções:

(...) em primeiro lugar, constitui o princípio da própria visão e representação do mundo, o princípio de escolha e unificação do material, o princípio de monotonia ideológica de todos os elementos de uma obra. Em segundo lugar, a ideia pode ser apresentada como conclusão mais ou menos precisa ou consciente tirada do objeto representado. Em terceiro, a ideia do autor pode ter expressão direta na posição ideológica da personagem principal.⁸

Em termos gerais, a ideia afirmada do autor, sua ideologia, enquanto motor representacional do romance, funde-se com a forma, designando tudo aquilo a ser estimado dentro de sua composição estilística e formal. Isso influencia no modo como as personagens vão existir e se relacionar diegeticamente, no discurso possível de ser extraído do representado e no próprio trabalho com os materiais. Como resultado, produzem-se obras com acentos ideológicos únicos, em que a diegese e as personagens são coisas que existem tão somente para que se

⁸ Ibid., p. 92.

enuncie a voz do autor da obra. Em última instância, um monólogo. No caso da forma romanesca, um romance homofônico (ou monológico).

Quando surge um segundo acento, quando a ideologia da pessoa que escreve não é capaz de fechar como um todo sua representação e mesmo aquilo que ela buscou transformar em coisa passa a ter voz própria, ele é sentido como uma falha, como uma contradição, uma incoerência. Por essa razão, diferentemente do que viria a ocorrer no romance polifônico, o autor de romances monológicos busca resolver todas as contradições surgidas nos embates entre personagens. Isso porque, dentro de um paradigma pautado pelo monologismo, as conclusões produzidas acerca do objeto representado não devem estar em desacordo com o que é materialmente estabelecido por esse mesmo objeto, uma vez que qualquer desarranjo desse tipo se choca exclusivamente na voz daquele que é o único ser ideológico do romance: o autor.

Uma perspectiva crucial de Bakhtin que o faz se distanciar do monologismo e fundar seu juízo crítico a ele é a crença de que a enunciação é a expressão de um sentido que se dá em uma esfera social, ou seja, é uma construção coletiva. “Ser significa comunicar-se pelo diálogo”⁹, dar sentido às coisas e ver os sentidos se transformarem ao longo do tempo a partir da influência de outros indivíduos. Na realidade material, as produções discursivas geram atitudes responsivas e, nas interações comunicacionais entre indivíduos, produzem-se recorrentemente polêmicas, indefinições e inconclusibilidade. Ora, quando um autor subordina todo o universo ficcional à consciência dele mesmo, negando ambiguidades, contradições e uma maior complexidade, em prol de uma lógica que tudo unifica, ele está justamente falseando essa essencial característica heteróclita da realidade humana. O romance monológico, assim, é estanque, pouco aberto ao “outro”, pouco vivo e pouco fiel à existência humana. Nos termos de Bakhtin:

O monologismo é a extrema negação da existência de outra consciência isônoma e isônomo-responsiva fora de si mesma, de outro *eu* “*tu*” isônomo. No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o outro permanece inteiramente apenas objeto da consciência, e não outra consciência. Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no universo da minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele força decisiva. Passa sem o outro e por isso reifica, em certa medida, toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados.¹⁰

⁹ Ibid., p. 293.

¹⁰ Ibid., p. 329, grifo do autor.

Importante salientar na fala do teórico sua preocupação e sensibilidade acerca do trabalho com os conceitos. Ao especificar que o que está sendo tratado é o enfoque monológico “em forma extrema ou pura” torna-se nítida a possibilidade de nuances quanto ao exercício do monologismo, ou seja, por vezes ele pode ser “impuro” ou influenciar de modo mais fraco as criações ideológicas - em praticamente tudo aquilo que é vivo, como as ideias, é possível encontrar variações. Ainda assim, no ângulo monológico, extremo ou moderado, não deixa de existir uma *busca* pelo fechamento das contradições e pelo fechamento do outro. Por isso, Bakhtin vai afirmar que “a única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc.”¹¹.

I.II- O sério-cômico e a linhagem carnavalizada da literatura europeia

A preservação plena do diálogo inconcluso (e, por conseguinte, “da expressão verbal da autêntica vida do homem”) em uma obra literária de ficção somente seria encontrada em Dostoiévski, mais especificamente em seus romances, dando origem ao termo polifônico. Segundo Bakhtin, “Dostoiévski sabia representar precisamente a ideia do outro, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto ideia, mas mantendo simultaneamente a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada”¹². Essa capacidade de Dostoiévski, no entanto, não surgiu espontaneamente e é possível visualizar toda uma linhagem, a qual - sob a tutela de Bakhtin - vamos chamar de carnavalizada (ou dialógica), na literatura europeia que culminou tanto nessa capacidade quanto na inovadora forma criada pelo russo. A origem dessa tradição dialógica se deu em gêneros daquilo que se denomina como campo sério-cômico¹³. Gêneros que, ao serem influenciados pelos festejos de tipo carnavalesco, opunham-se à seriedade da epopeia, da retórica clássica e da tragédia - chamadas de gêneros “sérios” - de modo a preservar, ainda que mantendo forte característica retórica, uma certa lógica de questionamento

¹¹ Ibid.

¹² Ibid, pp. 94-95.

¹³ Nos termos de Bakhtin: “É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski.” Ibid., p. 124.

acerca das verdades dadas¹⁴, um “clima de *alegre relatividade* da cosmovisão carnavalesca”¹⁵. Nesse sentido, o que a cosmovisão carnavalesca possibilitava nos textos era justamente o enfraquecimento, por momentos, de características monológicas, como a univocidade, o dogmatismo e a verdade acabada da retórica. Dentre os gêneros pautados pela visão de mundo do carnaval, destacam-se como os mais decisivos para os romances dostoiévskianos o diálogo socrático e a sátira menipeia.

O diálogo socrático, embora frequentemente assumisse a característica monológica, através da produção de uma verdade acabada que fecha a noção de diálogo em seu cerne, carrega consigo a perspectiva de que “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica”¹⁶. O gênero foi muito difundido na antiguidade clássica e escrito por autores como Antístenes, Ésquines, Platão, Xenofonte, Gláucon, Cráton, entre outros; todavia, como aponta Bakhtin, “até nós, chegaram apenas os diálogos de Platão e Xenofonte, restando apenas informações e alguns fragmentos dos demais”¹⁷. O que está disponível atualmente, mesmo assim, manifesta as características do gênero pertinentes ao romance polifônico.

De modo geral, Sócrates reunia pessoas, colocava-as frente a frente para dialogar e participava desse diálogo de modo a auxiliar que uma verdade surgisse. Um dos pontos fundamentais dessa dinâmica, mesmo que por momentos atenuado, se depositava justamente na perspectiva da valorização do diálogo e na crença de que a verdade estava na troca entre as vozes e não em uma única voz. Sócrates, por exemplo, “nunca se declarou dono unipessoal da verdade acabada”¹⁸. Ele, de fato, como se verifica mais explicitamente nos textos do primeiro e segundo período de Platão¹⁹, estava nesses diálogos para provocar e desmistificar verdades antes acabadas na cabeça de alguma das vozes. Posteriormente na obra platônica, entretanto, os diálogos se tornaram um grande meio para se discursar ideias prontas e Sócrates passou a ser visto,

¹⁴ Com isso não queremos dizer que os gêneros “sérios” são incapazes de possibilitar aos espectadores posturas céticas diante da sociedade e dos homens, eles podem sim e tal situação ocorre aos montes, mas tão somente que o questionamento é uma das bases dos gêneros “sério-cômicos”.

¹⁵ Ibid., p. 122 grifo do autor.

¹⁶ Ibid., p. 125.

¹⁷ Ibid., p. 124.

¹⁸ Como aponta Bakhtin: “Sócrates se denominava alcoviteiro”, ou seja, ele intrigava, questionava e criava desconforto através de suas perguntas de modo a atizar o surgimento de uma verdade. Ibid., p. 125.

¹⁹ Nas palavras de Bakhtin: “Nos diálogos do primeiro e do segundo período da obra de Platão, o reconhecimento da natureza dialógica da verdade ainda se mantém na própria cosmovisão filosófica, se bem que em forma atenuada. Por isso, os diálogos desse período ainda não se convertem em método simples de exposição das ideias acabadas (com fins pedagógicos) e Sócrates ainda não se torna o ‘mestre’.”. Ibid.

possivelmente, como o maior dos professores, uma vez que somente a voz dele era dotada de valor real. Assim, o diálogo substantivo perdeu força, dando lugar aos ensinamentos pedagógicos e à apreciação de uma única consciência: a de Sócrates.

O que é mais valioso para nós no âmbito do diálogo socrático, além da constatação da polifonia em estado zigótico, entretanto, são duas das estratégias empregadas nas trocas enunciativas que compõem o gênero: a sínkrise e a anákrise. Sínkrise é, nos termos bakhtinianos, “a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto”²⁰. Anákrise, por sua vez, compreende “os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente”²¹. Dito de outra forma, a anákrise pode ser entendida como o uso da palavra para se extrair a palavra do outro. Essas duas manobras do diálogo socrático se manifestam de maneiras diferentes em narrativas dostoiévskianas e são capazes de possibilitar, ainda que não necessariamente, trocas concretas entre consciências, nas quais mais de uma delas tem valor real. Bakhtin vai afirmar que a importância dessas estratégias se dá pelo seguinte motivo:

A sínkrise e a anákrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens. Esses dois procedimentos decorrem da concepção da natureza dialógica da verdade, concepção essa que serve de base ao “diálogo socrático”. Na base desse gênero carnavalizado, a sínkrise e a anákrise perdem seu estreito caráter retórico-abstrato.²²

Ainda que na citação acima Bakhtin se refira ao diálogo socrático como “gênero carnavalizado”, a concepção carnavalesca de mundo - conceito que explicaremos daqui a algumas páginas - é muito mais evidente na sátira menipeia. Esse gênero cujo nome se deve ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara - mas que só foi denominado como um gênero no século I a.C. por incursões do erudito romano Marco Terêncio Varro²³ - é caracterizado por uma conjunção entre aventuras fantásticas, diálogo filosófico, um eminente grau simbólico e, por vezes, uma verve cômica muito mais marcante que no diálogo socrático²⁴. De modo recorrente, o

²⁰ Ibid., p. 126

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Destacamos os pontos mais fundamentais no que refere ao cunhar do gênero, mas Bakhtin aponta que a sátira menipeia surgiu bem antes, podendo ter sido iniciada por Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos criadores da vertente filosófica do cinismo. Ibid., p. 128.

²⁴ “Em comparação com o “diálogo socrático”, na menipeia aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico, embora esse peso oscile consideravelmente em diferentes variedades desse gênero flexível: a presença do

gênero se utiliza de figuras históricas ou lendárias enquanto protagonistas (Menipo, que deu nome ao gênero, Diógenes, imperador Cláudio, entre diversos outros) e as coloca em itinerários extraordinários por mundos fantásticos de modo a experimentar e testar uma ideia filosófica carregada por elas. Frequentemente, o protagonista encarna uma cosmovisão em voga na conjuntura de quem escreve e perambula por diversas realidades com a função de se entender até que ponto tal perspectiva ideológica resiste a confrontações ou a diferentes contextos. Precisamente por isso, a *menipeia* é tida como “o gênero das ‘últimas questões’, onde se experimentam as últimas posições filosóficas”²⁵.

Desse modo, todos os percursos mirabolantes ao redor de diferentes dimensões que o gênero carrega (do Inferno ao Olimpo, da Terra ao Céu e, em seguida, ao Inferno, entre outros), por mais surreais, absurdos ou jocosos que sejam justificam-se “pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade”²⁶. Com uma função semelhante, assim como a experimentação e a indagação sobre uma ideia filosófica, “a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem - toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura”²⁷ - é algo bastante característico do gênero. Ela está presente para destruir a certeza que se pode ter acerca de uma personagem, atribuindo a ela facetas discordantes entre si que esmorecem quaisquer possibilidades de plenitude de sua figura. Tais sonhos e estados psicológicos “revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univência, deixando de coincidir consigo mesmo”²⁸. Ainda que os sonhos e os estados psicológicos dissidentes existam, também, nos gêneros “sérios”, como a epopeia e a tragédia, neles eles existem como forma de determinação de caráter, como algo premonitório, como um ponto de convergência estático para onde o destino da personagem se encaminha e não como desintegradores de qualquer harmonia e definição presente em sua figura.

elemento cômico é muito grande, por exemplo, em Varro, desaparecendo, ou melhor, reduzindo-se em Boécio”. Ibid., p. 129.

²⁵ Ibid., p. 131.

²⁶ Ibid., p. 130.

²⁷ Ibid., p. 133.

²⁸ Ibid.

A importância dessa ausência de plenitude da personagem principal, que existirá de modo ainda mais abrangente em Dostoiévski, é algo que está em direta consonância com a concepção da natureza dialógica da verdade. Para aqueles que defendem tal concepção, como Bakhtin, no âmbito da vida conectado à produção dos bens simbólicos, as relações de alteridade assumem um lugar central. A mente humana criadora de significados está em constante formação e em contato com outras possibilidades de mundo e de ver o mundo. O ser humano, nessa ótica, não se fecha e não pode ser concluído, uma vez que “no homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante”²⁹.

Para nós, o grande interesse da *menipeia* se deposita, então, na experimentação de ideias, na busca, na confrontação de perspectivas (síncrise), nos momentos de negação de plenitude, muito mais do que no fechamento das ideias, naquela concepção de verdade que se encontra no encerramento das aventuras. Em síntese, o apelo que vemos no gênero, ainda que ele conclua o diálogo entre perspectivas por não ser polifônico, enquanto uma alternativa em relação ao monologismo puro, reside nas indagações que surgem, seja das confrontações entre pontos de vista, seja da indefinição da figura protagonista.

Embora tenhamos nos focado mais nos traços oferecidos diretamente pelas *menipeias* antigas, em virtude de elas serem a base constitutiva do gênero, o gênero foi (e é) muito influente, altamente promíscuo, extremamente mutante e, por isso, ligou-se ao romance grego e até à literatura cristã antiga³⁰. Posteriormente, ele desenvolveu-se na Idade Média, no Renascimento e continua a desenvolver-se até a atualidade, mesmo que frequentemente sem a consciência de um gênero; tendo sido, claro, um fator determinante para a constituição da obra dostoiévskiana. Nesse viés, a influência para Dostoiévski é tão forte que Bakhtin aponta que contos fantásticos como *Bobók* (Бобок, 1873) ou *Sonho de um Homem Ridículo* (Сон смешного человека, 1877) podem ser considerados *menipeias* “quase na rigorosa acepção antiga do termo”³¹, além de podermos afirmar que “a menipeia dá, em verdade, o tom de toda a obra de Dostoiévski”³².

²⁹ Ibid., p. 66.

³⁰ Ibid., p. 129.

³¹ Ibid., p. 157.

³² Ibid.

Com o intuito de evitar imprecisões em nossa explanação, é proveitoso salientar a ideia de que “a denominação genérica de ‘menipeia’ (...) se aplica à literatura dos tempos modernos como denominação da essência de gênero, e não de um determinado cânon de gênero”³³, uma vez que seus traços foram sendo disseminados e penetraram diferentes frentes. No entanto, para fazer com que esta breve e sintética apresentação de tal categoria textual tenha menos hiatos, alguns exemplos de sátiras menipeias antigas são *Apocolocintose do divino Cláudio* (*Apocolocytosis divi Claudii*), de Sêneca, *O Asno de Ouro* (*Asinus aureus*), de Apuleio, e *Satíricon* (*Satyricon*), de Petrônio. Essa última, por sinal, Bakhtin define como “uma ‘sátira menipeia’ desenvolvida até os limites do romance”³⁴ e isso aponta para uma fundamental idiossincrasia do gênero que é a sua grande flexibilidade e capacidade de se infiltrar em outros gêneros textuais; algo que é muito viabilizado por sua característica, formal e temática, de aversão à estagnação que possibilita a penetração da *menipeia* em gêneros teoricamente avessos a ela, como aqueles do campo “sério”.

Tal característica explícita de flexibilidade e de aversão à estagnação é, também, um dos pontos que faz a cosmovisão carnavalesca ser bem mais evidente na *menipeia* que no diálogo socrático. Bakhtin chega a afirmar que as sátiras menipeias são um dos principais “veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias”³⁵. Mas para entendermos isso, é necessário compreender sobre o que trata essa visão acerca da realidade.

A cosmovisão carnavalesca é uma perspectiva de mundo que se desenvolveu de modo mais forte na Idade Média, mas muito presente também na realidade europeia pelo menos desde a antiguidade clássica, que se opõe à unilateralidade, ao dogmatismo e à imutabilidade. O fortalecimento dessa perspectiva de mundo se deu de modo especial nos ritos cômicos anteriores à era medieval e sua cristalização ocorreu verdadeiramente nas festas de carnaval da Idade Média. Em tais ocasiões festivas, um tanto quanto diferentes do que se entende hoje como “carnaval”, uma espécie provisória de homeostase social ocorria na praça pública e o comportamento entre os indivíduos era completamente distinto daquele vivido no cotidiano: interrompiam-se as fronteiras entre as classes, entre as hierarquias e celebrava-se a proximidade entre os seres, abrindo espaço para um *livre contato familiar entre os homens*. Essa cosmoperspectiva era de tal maneira tão pujante que, segundo Bakhtin, obrigava o indivíduo “a

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., p. 128.

³⁵ Ibid., p. 129.

renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca”³⁶ em contato com todos aqueles que, em contextos comuns, estariam, simbólica ou espacialmente, distantes. Por conseguinte, aquela homeostase efêmera que existia somente durante o tempo da festa produzia uma forma de comunicação absolutamente particular e inexistente no cotidiano: “elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública francas, e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência”³⁷.

Uma outra consequência dessa livre relação entre os seres, de aproximação entre os diferentes, é a extensão disso a diversas outras áreas, como a dos valores e das ideias. Em alguns protocolos das festas carnavalescas, é possível ver de modo bem claro isso que afirmamos. Como exemplo, o protocolo que Bakhtin define como o principal e mais recorrente nos diferentes festejos de tipo carnavalesco é o da coroação bufa e do posterior destronamento do rei do carnaval. Nessa dinâmica festiva na praça pública, coroa-se aquele que em situações comuns é o polo oposto ao rei, o escravo ou o bobo, coloca-se roupas reais nele, celebra-se sua figura e, um certo tempo depois, ele é destronado, destituído de suas vestes reais e humilhado. Todo o ritual é desenvolvido em um clima cômico de alegre relatividade: nem a celebração da figura subindo ao poder nem seu destronamento são tratados como afirmação ou negação plena do indivíduo ou da ideia que cada ato carrega. Tudo é visto e cultivado com uma forte ambiguidade que celebra a inelutável força da transformação de tudo aquilo que existe. O clima de riso e a alegria cômica da cerimônia impedem que o sentido extraído da coroação seja mais potente que o do destronamento e vice-versa, minando que a festa caia na seriedade unilateral e na absolutização do ponto de vista sobre as ações encenadas.

Se a ambivalência carnavalesca se extinguisse nas imagens do destronamento, estas degenerariam num desmascaramento puramente negativo de caráter moral ou político social, tornando-se monoplanares, perdendo seu caráter artístico e transformando-se em publicística pura e simples.³⁸

³⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 12.

³⁷ Ibid., p. 9.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. Cit., pp. 143-144.

Com isso, o destronamento é prelude de uma nova coroação e a coroação de um novo destronamento. Cada polo da cerimônia é, a um só tempo, afirmação e negação. “Por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento. E assim são todos os símbolos carnavalescos: estes sempre incorporam a perspectiva de negação (morte) ou o contrário”³⁹. Assim, a visão de mundo do carnaval é avessa a um ponto final, a uma conclusão; o carnaval é a festa do tempo e das mudanças, “todo fim é apenas um novo começo”⁴⁰ e nada daquilo que parece ser estagnado sai ileso. Daí o foco do rito da coroação estar justamente ligado a uma figura de poder: o rei.

O sagrado, as figuras de poder e de autoridade tendem a transmitir um ar elevado, concludente, de significância ligada a um eterno, que se posiciona deslocada da dinâmica do tempo, e por tal razão são alvos recorrentes do riso ambíguo carnavalesco. Rainhas, reis, deuses pagãos, papas, Deus, Diabo, entre outros são trazidos à dinâmica da realidade mundana, profanados, humilhados e inseridos na lógica do fluxo temporal. Tal ação não existe com a simples função de negá-los, mas principalmente de colocá-los em uma posição equivalente e mais próxima dos demais seres. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc”⁴¹. Em suma, o carnaval é dialógico, ele promove o diálogo entre diferentes pessoas e valores sem definir vencedores, ele está centralmente conectado às relações de alteridade, ele relativiza pontos de vista inflexíveis e aponta, desse modo, para o futuro.

Ao longo de milhares de anos, diversas características dos ritos carnavalescos foram transmitidas para a literatura e possibilitaram a concretização da linhagem literária que viria a desaguar em Dostoiévski. Sem entender principalmente a dinâmica promovida pelo carnaval da Idade Média e preparada pelos ritos da Antiguidade (a de um mundo alternativo que aproxima os contrários e se coloca distante da rigidez, do medo e da devoção do cotidiano), por exemplo, nós teríamos problemas para compreender e interpretar os tipos de mentalidade por trás da “paródia sacra” medieval⁴² e mesmo os traços paródicos da *menipeia*. Tendo isso em vista, sobre as paródias e sua relação com o carnaval, Bakhtin vai afirmar:

³⁹ Ibid., p. 142.

⁴⁰ Ibid., p. 191.

⁴¹ Ibid., p. 141.

⁴² Ibid., p. 148.

A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo "mundo às avessas". Por isso a paródia é ambivalente. A Antiguidade, em verdade, parodiava tudo: o drama satírico, por exemplo, foi, inicialmente, um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu. Aqui a paródia não era, evidentemente, uma negação pobre do parodiado.⁴³

Muito diferentes das paródias dominantes em nossos tempos, as paródias da Antiguidade e da Idade Média tendiam a armazenar a ambiguidade do riso carnavalesco e promover uma lógica constante de afirmação e negação (de renascimento e morte) em relação ao objeto parodiado. Elas aproximam prós e contras sobre aquilo que se parodia e produzem uma relação ambígua, dialógica, carnavalizada. As paródias que predominam na atualidade, de modo geral, por outro lado, parecem estar mais focadas na negação do objeto parodiado, promovendo um discurso unívoco que visa simplesmente anular o outro ou aquilo que o outro discursa. Em termos mais diretos, aqueles que riem nas paródias antigas estão implicados também na realidade parodiada, já aqueles que riem nas paródias que predominam atualmente se colocam fora dela. Curiosamente, um dos traços que faz as *menipeias* possuírem tamanha vitalidade é justamente a autoparódia ser uma das características mais marcantes do gênero, fato que cria uma postura simultânea de afirmação e negação de seus próprios códigos, apontando para a renovação.

Com isso em vista, o que a sátira menipeia faz em seu ímpeto de negação de qualquer coisa que esteja estagnada é isto: aproximar os diferentes, colocar distintos objetos, ideias e indivíduos em diálogo, gerando crises e apontando para mudanças. A presença de personagens que parodiam outras e as aventuras por realidades fantásticas, como Paraíso, Inferno ou Olimpo, realizam muito bem tais papéis no gênero. Neste último caso, aquilo que é etéreo assume certo caráter material e passa a ser suscetível de ter problemas materiais - procedimento que também vai existir também no realismo grotesco, outro gênero carnavalizado que aproxima àquilo que é elevado à materialidade da terra e dá destaque especial ao corpo humano. De modo semelhante, as aproximações entre contrários típicas das imagens carnavalescas podem aparecer, e aparecem recorrentemente, internalizadas nos indivíduos ou em suas trajetórias narrativas.

A menipeia é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões

⁴³ Ibid., p. 145.

e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.⁴⁴

Importante salientar que tais jogos de contrastes valem tanto para as *menipeias* que investem no elemento cômico quanto para as que não investem. Aquelas dotadas de grande comicidade se abrem ao riso carnavalesco e permitem que ele ressoe por toda a narrativa, deixando a cosmovisão carnavalesca bem mais evidente. Todavia, aquelas que não se interessam tanto pela jocosidade e pela comicidade absorvem, ainda assim, os contrastes agudos, as aproximações de elementos opostos, os jogos de oxímoros, as personagens interiormente cindidas e toda a alegre relatividade do carnaval. Nessas últimas sem grande interesse pelo humor, e também no diálogo socrático, ocorre o fenômeno denominado por Bakhtin como “riso carnavalesco reduzido”: o riso não “soa”, mas sua lógica ambígua impregna quase completamente os elementos do texto. No caso específico do diálogo socrático, Bakhtin explica:

(...) nos "diálogos socráticos" de Platão (do primeiro período), o riso é reduzido (embora não completamente), mas permanece na estrutura da imagem da personagem central (Sócrates), nos métodos de realização do diálogo e - o mais importante - na dialogicidade mais autêntica (e não retórica), que mergulha a ideia na relatividade alegre do ser em formação e não lhe permite ancilosar-se numa estagnação abstrato-dogmática (monológica).⁴⁵

A partir disso, torna-se evidente que o riso carnavalesco (reduzido ou não) produz um questionamento acerca das verdades vigentes, ele relativiza, abala o esteio de qualquer postura dogmática. A ironia socrática, por exemplo, é um riso carnavalesco reduzido⁴⁶, ela abala a certeza carregada por um indivíduo e aponta para a importância do diálogo na apreensão de conhecimento. Essa manobra, doravante, faz com que a ambiguidade do riso marque a personagem (assim como marca as protagonistas rompidas da *menipeia*) e faz as ideias dela (dissonantes nem que seja por um breve instante) se debaterem internamente. No entanto, após o desenvolvimento da narrativa nesses gêneros⁴⁷, a narração tende a concluir a verdade do debate representado, apesar mesmo das ambiguidades e rupturas. Em Dostoiévski, a base será

⁴⁴ Ibid., p. 134.

⁴⁵ Ibid., p. 190.

⁴⁶ Ibid., p. 151.

⁴⁷ Nós nos focamos fundamentalmente nos gêneros, mas há toda uma linhagem dialógica da literatura europeia, com autores como Balzac, Cervantes, Shakespeare e Voltaire, somente para citar alguns, que desenvolveram uma certa postura carnavalizada em suas obras. Não vamos nos debruçar nos trabalhos deles por desviar demais de nosso tema de interesse. Ver Ibid., p 206.

semelhante no que se refere à personagem cindida internamente, porém, ao fim da narrativa, a narração não concluirá uma única coisa. Assim, com o auxílio do autor, o todo do texto dostoiévskiano torna-se um grande diálogo entre as ideias presentes, desta vez não fechado, mas inconcluso. Vejamos, a seguir, como isso se constrói mais propriamente.

I.III- O romance polifônico de Dostoiévski

Estabelecemos que o texto ficcional monológico busca se eximir da possibilidade de réplica, uma vez que ele intenta concluir, fechar e reificar tudo aquilo que não condiz com seu princípio representacional. Além disso, abordamos dois gêneros narrativos ancorados na lógica carnavalesca de mundo que se afastam do monologismo pleno a partir da utilização de diferentes estratégias que interrogam e relativizam concepções inertes acerca da realidade - mesmo que possam produzir, ao fim, outras concepções inertes no lugar. Por último, apontamos brevemente que o romance polifônico, uma espécie de continuação artística da visão de mundo presente nos dois gêneros anteriormente citados, constrói-se na forma de um grande diálogo inconcluso. Nosso papel, agora, é observarmos as idiossincrasias de tal construção.

O termo “polifônico” foi trazido por Bakhtin da música para a literatura e a transposição das ideias de uma arte para a outra é bem direta. Na música, a polifonia diz respeito a uma técnica de composição na qual há a presença de diferentes sons que, ainda que sejam antagônicos ou contrastantes, são ouvidos, encaixam-se e desenvolvem uma complexa melodia multifacetada - retumbantemente prejudicada caso houvesse o desaparecimento de qualquer um dos sons. Nos romances polifônicos, em vez de sons, são personagens diferentes dotadas de distintas perspectivas de mundo e organizadas em um todo narrativo de modo a terem suas vozes (ideias) inter-relacionadas, transformadas e chocadas contra as vozes de outras personagens sem que uma se sobreponha à outra em termos de valor e sem que se crie uma síntese a partir delas.

Da mesma maneira em que, no carnaval, a coroação e o destronamento são ritos opostos, que expressam ideias próprias e dialogam entre si interpenetrando-se de modo a romper a significância plena um do outro, no romance polifônico as heterogêneas personagens nele presentes expressam ideias próprias e dialogam entre si enfraquecendo mutuamente a estabilidade de suas respectivas perspectivas de mundo - assim como na *menipeia*, as personagens são cindidas, mas aqui a cisão se espalha para uma quantidade superior de

indivíduos. Nessa lógica, caso haja, ao fim do romance, a preponderância retórica de uma ideia sobre a outra, não estaremos mais no terreno da polifonia, do mesmo modo como não estaremos na alegre relatividade do carnaval se houver uma maior atribuição de valor à coroação em relação ao destronamento ou vice-versa.

A relação acima com o carnaval não é arbitrária, uma vez que foi justamente a carnavalização a grande possibilitadora da concretização do diálogo em aberto da polifonia. Segundo Bakhtin, a carnavalização “permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica una e única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo”⁴⁸. Com isso, foi viabilizada às relações humanas uma perspectiva contrária à lógica rígida e estanque das trocas entre simples e impermeáveis certos e errados, dando espaço à visão mais flexível do dialogismo. Uma perspectiva que respeita a noção de liberdade dos seres humanos de existirem e de sempre conhecerem coisas novas que possibilitem mudar suas próprias perspectivas de mundo.

Em reverberação com isso, a carnavalização também ofereceu ao pensamento humano e à polifonia a compreensão artística das relações capitalistas em desenvolvimento, isso porque o dialogismo, base da carnavalização, é capaz comportar, no que tange ao âmbito de formação dos bens simbólicos, as mais diversas contradições necessariamente produzidas pelos contextos de produção do capitalismo, algo que o monologismo fatalmente simplificaria. Nesse contexto de desenvolvimento econômico, segundo Bakhtin, “as formas anteriores de vida, os alicerces morais e as crenças se transformavam em ‘cordas podres’ e punha-se a nu a natureza ambivalente e inconclusível do homem e do pensamento humano até então oculta”⁴⁹. Por conseguinte, o romance polifônico, aquela forma romanesca inteiramente dialógica que de fato preserva a liberdade e a inconclusibilidade dos seres e do pensamento, “só pode realizar-se na época capitalista”⁵⁰ e não antes, porque é nela que a natureza aberta do ser humano foi capaz de vir à tona de maneira mais evidente. Dessa forma, com todo o respeito ao discurso do outro e à natureza incompleta do ser humano por parte dos romances polifônicos, Bakhtin pontua categoricamente que “(...) a ênfase principal de toda a obra de Dostoiévski, quer no aspecto da

⁴⁸ Ibid., p. 205.

⁴⁹ Ibid., pp. 192-193.

⁵⁰ Ibid., p. 21.

forma, quer no aspecto do conteúdo, é uma luta contra a coisificação do homem, das relações humanas e de todos os valores humanos no capitalismo”⁵¹.

Para realmente preservar a liberdade dos indivíduos, o autor de um romance polifônico desenvolve uma postura dialógica em relação às suas personagens. Nessa postura, as ideias delas não estão diretamente submetidas aos procedimentos corretivos do autor, como no romance monológico, mas soam plenamente e estão localizadas “ao lado” das dele, tendo tanto valor quanto. Por isso, por parte do escritor do romance, as visões de mundo das personagens, sejam elas “positivas” ou “negativas”, não são afirmadas, negadas e não se tornam princípio de representação⁵². Assim, a função do autor no romance polifônico é basicamente orquestrar as diferentes vozes em um grande diálogo sem vencedores.

Dentro desse *grande diálogo* orquestrado pelo autor, há algumas subcategorias de diálogos também fundamentais para nossa posterior relação com o cinema. Primeiro, de modo mais direto, os leitores têm contato com os *diálogos composicionalmente expressos*, aqueles presentes no romance na forma de conversa e que se dão em uma esfera material da diegese. Quando uma personagem dialoga com a outra, ocorre a chance de criação de uma polêmica, de um embate de ideias. Esses diálogos existem aos montes e contribuem para a progressão dos conflitos criados. Por vezes, essas tensões entre os indivíduos do romance penetram o íntimo das personagens, cindindo suas respectivas visões de mundo e criando um diálogo interior. Quando um diálogo interior é cristalizado, cada palavra do romance e cada mínima ação do herói torna-se bivocal, uma vez que o sentido da ação de uma personagem internamente cindida é ambíguo. *Microdiálogo* é o nome desse fenômeno bivocal.

Para Bakhtin, todas essas formas de diálogo se inter-relacionam no sentido de que “o diálogo exterior composicionalmente expresso é inseparável do diálogo interior, ou seja, do microdiálogo, e em certo sentido neste se baseia. E ambos são igualmente inseparáveis do grande diálogo do romance no seu todo, que os engloba”⁵³. Com isso, observa-se um complexo intrincamento entre os diferentes tipos de diálogos existentes por todo o texto. Desse modo, as

⁵¹ Ibid., p. 71.

⁵² Ainda que as ideias das personagens não sejam afirmadas ou negadas e o autor somente orquestre as diferentes vozes, isso não significa que o autor renuncia a si mesmo ou que a consciência dele esteja ausente. O trabalho realizado por ele é diferente do trabalho em um romance monológico. Nos termos de Bakhtin: “Não se exige do autor do romance polifônico uma renúncia a si mesmo ou à sua consciência, mas uma ampliação incomum, o aprofundamento e a reconstrução dessa consciência (em certo sentido, é verdade) para que ela possa abranger as consciências plenivalentes dos outros”. Ibid., p. 78.

⁵³ Ibid., p. 310.

tensões e contradições do centro vivo do discurso são patentes e se localizam nas mais banais enunciações do romance, fazendo das relações interdiscursivas possivelmente aquilo que há de mais instigante nessa forma artística, uma vez que é possível acompanhar as complexas interações intersubjetivas de uma maneira nítida tanto num contexto macro quanto num contexto micro.

Por ser uma forma narrativa realmente nova no século XIX, os romances polifônicos de Dostoiévski ensejaram produções teórico-críticas que ainda não compreendiam o todo desse novo tipo de construção romanesca. A complexa relação entre as personagens internamente abertas, o diálogo inconcluso e a precisão sofisticada do enredo e da composição geraram muitas incompreensões. Os próprios críticos, nesse sentido, buscaram (e, em geral, ainda buscam) fechar as personagens e os diálogos abertos de modo a oferecer uma visão de mundo específica, aquilo que eles consideraram que os romances estavam afirmando. Em boa parte das vezes, os grandes heróis abstrusos dos romances dostoiévskianos eram os primeiros - e, por conseguinte, todo o resto - a serem concluídos e terem suas dissonâncias internas niveladas a um único acento. Por se desenvolverem em um contexto educacional quase completamente pautado por formas monológicas do conhecimento, a tendência dos críticos é realmente “monologizar” tudo aquilo com que se deparam. “O romance polifônico apresenta novas exigências até ao pensamento estético. A educação baseada em formas monológicas de visão artística é profundamente alimentada por estas, tende a absolutizá-las e a omitir os seus limites”⁵⁴. Tendo isso em vista, somente com Bakhtin e o estudo das formas dialógicas é que foi possível entender o todo de Dostoiévski e do romance polifônico.

(...) a consciência dos críticos e estudiosos continua até hoje escravizada pela ideologia dos heróis de Dostoiévski. A vontade artística do escritor não é objeto de uma nítida tomada de consciência teórica. Parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo. Amiúde não percebe sequer os contornos confusos do todo; o ouvido não capta, de maneira nenhuma, os princípios artísticos da combinação de vozes. Cada um interpreta a seu modo a última palavra de Dostoiévski, mas todos a interpretam como uma palavra, uma voz, uma ênfase, e nisso reside justamente um erro fundamental. A unidade do romance polifônico, que transcende a palavra, a voz e a ênfase, permanece oculta.⁵⁵

⁵⁴ Ibid., p. 341.

⁵⁵ Ibid., p. 51.

Partindo do supracitado, o equívoco dos críticos em relação aos heróis de Dostoiévski se deposita em um ponto necessário para a concretização da polifonia, o de que “Dostoiévski não representa o ‘funcionário pobre’, mas a autoconsciência do funcionário pobre”⁵⁶. Isso significa que, no mundo romanesco de Dostoiévski, as características externas ou materiais não expressam necessariamente quem a personagem é. Ao representar a autoconsciência, o que interessa da personagem são as ideias que ela carrega; ideias essas que, ainda que sejam afirmadas de modo monologicamente rígido pelas próprias personagens, podem ser abaladas quando adentrarem-se em um embate de perspectivas⁵⁷. Em outros termos, os personagens de Dostoiévski são ideólogos. Nas palavras de Bakhtin, “para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”⁵⁸. Com isso, as personagens de Dostoiévski nunca coincidem consigo próprias e são sujeitos conscientes de seu próprio discurso. Dessa maneira, quando alguém busca oferecer uma definição exterior da personagem - não só os críticos, como também a narração, o autor ou outras personagens do romance - sempre existirá algo deslizando para fora, abalando, refutando essa delimitação⁵⁹.

No universo polifônico de Dostoiévski, mesmo a morte, que apontamos no bloco focado no monologismo como uma das grandes estratégias de afirmação de valores em uma narrativa monológica, não assume uma postura concludente moralista. Como Dostoiévski representa a autoconsciência das personagens, as ideias delas não são elevadas ou rebaixadas quando morrem, mas continuam vivas no grande diálogo com o mesmo valor das demais. Nesse sentido, nos romances monológicos, as relações de punição ou de admiração estão ligadas ao que a personagem é para o mundo representado, nos polifônicos “a morte nada conclui, porque ela não afeta o principal nesse mundo: a consciência para si”⁶⁰.

Dito isso, é importante salientar que a perspectiva dialógica adentra tão fundo nas relações entre personagens do romance que o sentido de elas serem internamente cindidas é bastante específico. Os indivíduos de Dostoiévski são seres fronteiros, estão sempre no limiar,

⁵⁶ Ibid., p. 53.

⁵⁷ As personagens secundárias, aquelas que não estão diretamente inseridas no diálogo, podem até ser objetificadas, mas elas são como “figurantes destituídas da palavra que enriquece e muda o sentido do diálogo”. Ibid., p. 334.

⁵⁸ Ibid., p. 52.

⁵⁹ “(...) todos eles [personagens] lutam obstinadamente contra essas definições que os outros fazem de sua personalidade. Todos sentem vivamente a sua imperfeição interna, sua capacidade de superar-se como que interiormente e de converter em falsidade qualquer definição que os torne exteriorizados e acabados.” Ibid., p. 54.

⁶⁰ Ibid., p. 326.

em crise interna. O “outro” marca necessariamente o “eu”. Por isso, “ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro”⁶¹.

Em coro com isso, para complexificar ainda mais a questão das personagens, de maneira semelhante ao que ocorria na literatura carnavalizada precedente, nos romances de Dostoiévski também estão presentes personagens que existem enquanto duplos parodiadores dos heróis. São personagens cujas ideias negam as ideias dos heróis, mas que manifestam uma estruturação semelhante, como se nessas personagens as ideias do herói morressem e se renovassem, porém em um outro contexto. No entanto, isso não significa também que essas personagens sejam meros objetos solucionados pela expressão “duplo”, mas na verdade outros indivíduos do romance, com ideias próprias também em constante transformação. Novamente, não é uma paródia que simplesmente nega, mas uma que nega e afirma, são personagens que olham para si e veem o outro. Como exemplo, Raskólnikov, de *Crime e Castigo* (*Преступление и наказание*, 1866), tem como duplos Liebezyátnikov, Lújin e Svidrigáilov⁶². Em síntese, a dinâmica entre a personagem e seus duplos complexifica as tensões intersubjetivas do romance e contribui para a plena concretização do diálogo inconcluso.

Imaginando que isto poderia ocorrer, Bakhtin se antecipou e defendeu que o dialogismo e a visão artística que ele identifica nos romances de Dostoiévski não poderiam ser chamados nem de relativistas nem de dogmáticos. Nessa linha de raciocínio, para haver um diálogo substantivo, deve-se ter ideias minimamente valoradas em um determinado tempo-espço. O relativismo e o dogmatismo “excluem igualmente qualquer discussão, todo diálogo autêntico, tornando-o desnecessário (o relativismo) ou impossível (o dogmatismo)”⁶³. Portanto, ideias facilmente refutáveis, como as consideradas por muitos relativistas, não significam muito no diálogo dostoiévskiano.

⁶¹ Ibid., p. 323.

⁶² Ibid., p. 78.

⁶³ Ibid., p. 79.

I.IV- A polifonia e o cinema

Bakhtin afirmava que o teatro era naturalmente incompatível com a autêntica polifonia. Segundo ele, “o drama pode ter uma multiplicidade de planos, mas não pode ter uma *multiplicidade de mundos*; admite apenas um, e não vários sistemas de referência”⁶⁴. Isso significa que, ainda que existam diversas personagens, o teatro não permite que entremos de modo significativo no interior das mais variadas delas, tal como ocorre nos romances de Dostoiévski; mas somente em uma única, normalmente da protagonista, sendo impossível criar um autêntico diálogo polifônico em tal meio artístico. Mesmo que o próprio autor reconheça que Shakespeare faz parte da linhagem dialógica da literatura europeia⁶⁵, Bakhtin aponta que, “em essência, há em cada drama apenas uma voz plenivalente do herói, ao passo que a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra”⁶⁶. Desde então, as afirmações de Bakhtin geraram muitas discussões no meio teatral, há textos de grandes teóricos e dramaturgos que propõem revisões quanto aos apontamentos do russo⁶⁷ e, além disso, o próprio teatro moderno do século XX parece ter realizado experimentos formais em direção à interioridade das personagens e à *multiplicidade de mundos*. Nesse sentido, podemos dizer que o pensamento de Bakhtin se disseminou e se adaptou de modo tão expressivo ao meio teatral que atualmente já parece bastante consolidado o uso do termo “polifônico” nessa arte - tanto como princípio dramatúrgico/encenativo quanto como leitura crítica direcionada aos espetáculos. Todavia, no cenário cinematográfico, o contexto é altamente distinto.

Apesar de suas observações sobre o teatro, Bakhtin não escreveu nada muito relevante a respeito de ligações entre cinema e polifonia. Os teóricos do cinema que o fizeram compõem uma quantidade relativamente limitada e, mesmo assim, a maior parte deles insiste em confundir polifonia com heteroglossia e com síncriese, tratando como filmes polifônicos aqueles que somente tematizam a presença de perspectivas discordantes em suas narrativas⁶⁸. Além disso,

⁶⁴ Ibid., p. 38.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., pp. 38-39.

⁶⁷ Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁶⁸ Boa parte dos estudos sobre a polifonia no cinema foram feitos debruçados sobre o documentário etnográfico. Isso ocorre de modo majoritário devido a influência do antropólogo estadunidense James Clifford, que escreveu algumas linhas sobre uma abordagem polifônica na etnografia em seu livro *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. No entanto, todos os textos focados em cinema, mais especificamente pensando o campo do documentário cinematográfico, com os quais tivemos contato demonstraram uma enorme falta de domínio acerca do que é de fato a polifonia para Bakhtin, além de sequer citarem propriamente o livro no qual o autor russo melhor

não existem de modo muito expressivo reflexões de peso sobre filmes que partem de princípios monológicos ou dialógicos, tal como pensados por Bakhtin. Os poucos trabalhos pertinentes que existem, no entanto, são fundamentais para esta empreitada. Dentre aqueles de referência para nós, destacamos os de Irene Machado e de Robert Stam.

Quando Irene Machado, em um artigo recente⁶⁹, focou-se no objeto específico concernente à tradução da experiência polifônica para o cinema, ela foi atrás de obras cinematográficas derivadas de romances polifônicos de Dostoiévski para notar se eles mantinham alguma das características dialógicas essenciais dos textos base, em especial ligadas às protagonistas cindidas. Nesse artigo, os filmes por ela analisados se referem a derivações dos livros *O Idiota* (*Идиот*, 1869) e *Crime e Castigo*, e o grande foco da autora se depositou na capacidade dos filmes de conseguirem traduzir, para seus respectivos contextos, toda a complexidade psicológica das personagens principais. A ideia dela não foi pensar em filmes que realizam adaptações “fiéis”, conservando as mesmas passagens e cenários dos livros, mas pensar naqueles que, de alguma maneira, conseguem converter para a linguagem cinematográfica a complexidade do mundo interior das personagens. Segundo ela, contraintuitivamente,

(...) as adaptações realizadas em nome da fidelidade, tanto no cinema russo e soviético, quanto nas mais distintas cinematografias, resultam, em grande parte, em simplificações, distantes das linhas de força da criação, mesmo ao pautarem questões filosóficas conflituosas.⁷⁰

Em outros termos, o âmago da análise depositou-se em entender como o cinema traduziu os dialógicos conflitos internos das personagens de uma matriz composta exclusivamente de signos verbais, o livro, para uma que envolve, além do verbo, imagens e sons, o cinema. Por exemplo, como converter a bivocalidade das palavras e das ações no microdiálogo de Dostoiévski em bivocalidade do discurso produzido pela relação entre imagens e sons ou, em um sentido semelhante, como promover a “articulação icônica de procedimentos dialógicos dos mais conturbados cenários do mundo interior e da alma humana”⁷¹.

destrinchou esse conceito: *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Ainda assim, recomendamos ver: CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

⁶⁹ MACHADO, Irene. “Experimento dialógico de Dostoiévski no cinema: entre a polifonia e a polimorfia”. São Paulo: Alfa, V.66, 2022.

⁷⁰ Ibid, p. 6.

⁷¹ Ibid., p. 5.

Após suas análises, que perpassaram filmes de diferentes estéticas, países e períodos da história do cinema, a autora notou que os longas *O Idiota* (*Hakuchi*, Akira Kurosawa, 1951) e *Páginas Ocultas* (*Tuxue страницы*, Aleksandr Sokurov, 1993) - originários, respectivamente, dos livros *O Idiota* e *Crime e Castigo* - são capazes de, cada um ao seu modo, transmitir cinematograficamente os conflitos internos das personagens com êxito. O primeiro faz isso por meio de intrincados jogos de afetos que exploram e levam “às últimas consequências aquilo que traduz o espaço fronteiro entre a alma e o espaço interior: vale dizer, o olhar”⁷². O segundo, através da união entre uma imagética agônica e fantasmagórica, que reflete o incerto estado interno do protagonista, com um fundamental e dissonante ambiente sonoro-acústico. De acordo com a teórica, o que esses filmes têm, que os outros por ela analisados não têm, é um cuidado refinado e um conhecimento “da *mise-en-scène* como espaço cênico do discurso interior em seus conflitos e ambivalências”⁷³.

Se Astruc apontou que a *mise-en-scène*, para alguns, é “um meio de prolongar os elãs da alma nos movimentos dos corpos”⁷⁴, a ideia de encenação trazida por Irene Machado - para os filmes que de algum modo se aproximam do tratamento que Dostoiévski oferece para suas personagens - carrega uma pequena, mas fundamental, peculiaridade em relação à definição clássica do crítico francês. Ainda que sejam pensamentos muito similares no que tange à relação com as personagens, se levarmos a ideia de articulação da *mise-en-scène* dela a uma narrativa cinematográfica realmente polifônica, vamos chegar a um aprofundamento tão poderoso no dilemático discurso interior das personagens (um prolongamento tão minucioso dos indefinidos elãs da alma no movimento dos corpos) que de uma certa maneira seremos jogados para fora de suas dimensões psicológicas e nos preocuparemos com os mínimos traços externos e ações visíveis daqueles que as interpretam. Em outros termos, o espectador compreenderia o âmbito psicológico da personagem através de uma soma entre a análise fisionômico-corporal, a análise semiótica e a análise verbal. Algo que, por momentos, em parceria com a inconclusibilidade do diálogo, exigiria uma fuga da fábula, que poderia ser seguida de um novo mergulho nela.

De qualquer modo, em síntese, as análises de Machado nos dão pontos de referência que guiam para onde devemos olhar quando quisermos nos defrontar com o estudo da polifonia nos filmes. Assim, seguindo o pensamento dela, devemos nos ater, em especial, a quatro coisas: ao

⁷² Ibid., p. 12.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ ASTRUC, Alexandre. “Qu’est-ce que la mise en scène?”. In: Paris: *Cahiers du Cinéma* nº 100, outubro 1959.

modo como os jogos de afetos entre as personagens são articulados pelo filme, ao papel do olhar tanto na construção das relações de alteridade quanto como meio de acesso a traços do interior dos indivíduos, à construção plástica das imagens - que por si só são corpos enunciativos - e ao ambiente sonoro, seja ele diegético ou não, que na sua relação com a imagens complexifica a construção de sentido nos filmes.

O outro autor importante para nós, Robert Stam, mais um grande entusiasta das teorias bakhtinianas, publicou dois livros inteiramente dedicados ao pensamento de Bakhtin em diálogo com o cinema - livros com análises muito semelhantes e, por vezes, iguais às do outro. Tanto em *Subversive Pleasures*⁷⁵ quanto em *Bakhtin: da teoria da literatura à cultura de massa*⁷⁶, Stam abordou o corpo teórico de Bakhtin de modo conciso e abrangente. Nesse último livro, o autor dedicou um sucinto capítulo para cada grande livro do russo, além de relações entre as ideias dele e as preocupações particulares de Stam concernentes ao cinema. O foco do norte-americano em seus dois livros, por tal razão, não se fixou na questão da polifonia. A atenção majoritária foi oferecida ao carnaval e aos cruzamentos entre linguagem e poder, com somente alguns poucos e breves parágrafos dedicados à questão do romance polifônico ou às relações entre autor e personagem. Embora realmente sejam poucas páginas escritas, elas ainda assim traçam um caminho interessante que não devemos negligenciar.

Muito do que apresentaremos no capítulo dedicado a *Rastros de Ódio* está ligado à noção transposta por Stam da teoria da literatura para a crítica cinematográfica de “análise polifônica do cinema”. O grande cerne desse tipo de análise, que vale para os mais diversos filmes que contrapõem perspectivas de mundo em seu interior, é pensar como o filme vem a significar o que significa a partir de como as diferentes vozes presentes são dadas a ouvir (se são afirmadas, negadas ou equipolentes em relação à narração). Um trabalho analítico que perpassa, inter-relaciona e aborda o trabalho da direção, das atuações, dos diálogos, da montagem, do som, etc., e evoca, assim, as tensões entre imagem e som na criação de significado. Por isso, uma abordagem muito poderosa quanto ao entendimento semântico da construção do discurso do filme. Especialmente em um momento como o atual, em que vários e vários autodenominados críticos cinematográficos cometem erros crassos misturando os discursos das protagonistas com

⁷⁵ STAM, Robert. *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins, 1992.

⁷⁶ STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

os discursos dos filmes, torna-se ainda mais necessária essa perspectiva polifônica da crítica. Para Stam:

A amplitude da visão de Bakhtin, que engloba culturas e milênios de produção literária, tem potencial para desprovincianizar o discurso crítico sobre cinema, um discurso que ainda está atado muito rigidamente às convenções de verismo do século XIX. Pois não só a corrente predominante do cinema mostrou ser herdeira do romance mimético do século XIX e da peça bem-acabada, como a crítica dominante moldou-se igualmente nos limites de uma estética apropriada a essas formas.⁷⁷

Diferentemente do que Bakhtin faz com os romances e contos de Dostoiévski (afirmando que somente os romances maduros são de fato polifônicos), Stam não chega ao ponto de dizer se determinado filme é ou não polifônico. Na verdade, o autor se foca bem mais em pensar o status “polifônico” da cultura ou a capacidade de personagens específicas, como o protagonista de *Zelig* (Woody Allen, 1983), de comportar diferentes vozes sociais em diálogo dentro de si mesmas. Entretanto, sua brevíssima leitura do filme *Tudo vai Bem* (*Tout va Bien*, Jean Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1972) é bastante esclarecedora no que se refere às potencialidades da análise polifônica e a como um longa-metragem pode se aproximar da polifonia. O filme é um objeto de estudo interessantíssimo para nós, até por ter relações com pensamento de Bertolt Brecht, e, por isso, vamos pensá-lo brevemente em conjunto com a exposição do pensamento de Robert Stam.

O longa realizado pela dupla de diretores propõe um enfoque peculiar acerca da França pós-1968. A ideia é pensar a conturbada conjuntura político-econômico-social do país em 1972 a partir da cobertura jornalística de um casal formado por um cineasta francês e uma jornalista norte-americana sobre uma greve de trabalhadores em uma fábrica de processamento de carnes. Enquanto as tensões entre as classes sociais na fábrica e no país assumem diferentes formas, a relação do casal também se transforma. Nesse contexto, a progressão das mudanças é acompanhada de depoimentos por parte das mais diversas figuras, de forma a se expressarem tanto diretamente com a câmera quanto com as outras personagens. O diretor, a jornalista, os trabalhadores, o patrão, o representante da central sindical, etc. dizem o que pensam sobre a realidade, sobre si e sobre aquela situação específica, compondo uma clara postura sincrítica. As vozes dissonantes e de valor semelhante para aquela realidade se confrontam tanto velada quanto nitidamente sem um claro vencedor e, assim, um grande e complexo diálogo inconcluso a

⁷⁷ Ibid., p. 100.

respeito da história recente da França, dos acontecimentos na fábrica e de seus relacionamentos pessoais se instaura.

Embora muitos críticos, na época, vissem o filme numa perspectiva monológica, como se ele não fosse mais do que uma encenação de princípios esquerdistas, na realidade o filme exige uma perspectiva bakhtiniana, para ser visto como uma orquestração de numerosas "vozes" ideológicas: o capital, o Partido Comunista, os maoístas, e assim por diante. *Tout va bien* não faz uma imagem da militância política como triunfo heroico de egos isolados: antes, apresenta uma aglomeração heteroglota de vozes que exprimem o fluxo e o fermento não resolvidos no período pós-68 na França.⁷⁸

Seguindo uma das frases que é verbalizada próxima ao fim do longa, o filme nos mostra que “cada um é seu próprio historiador”⁷⁹, e cada indivíduo expressa sua própria visão da história. Essas visões particulares postas em diálogo criam contradições, e o trabalho dos realizadores não se concentra tanto em apagar as tensões entre discursos e oferecer uma leitura sistematizada com certos e errados dentro daquele contexto, mas sim em promover uma dissonância dos objetos sobre os quais as diferentes visões são depositadas. Em suma, uma perspectiva fortemente dialógica.

Ainda assim, apesar de o filme, de fato, organizar diferentes vozes em um grande diálogo aberto, ser altamente dialógico e renegar, assim, uma postura monológica acerca da realidade, não podemos dizer que ele se constrói de modo análogo ao romance polifônico. Mesmo que existam diferentes vozes de mesmo valor e que entendamos as perspectivas particulares delas através de suas linhas de diálogo, a construção do filme em específico é bem distinta da construção de um romance. As interrupções abruptas no andamento dramático, a frontalidade e o elevado grau de distanciamento impedem que o interlocutor da obra penetre realmente no íntimo dos indivíduos - figuras centrais no romanesco - de maneira que seus desejos e rupturas internas sejam inegáveis e evidentes. Na verdade, em vez de ocorrer nos indivíduos, as rupturas internas existem no interior dos grupos sociais existentes (no interior das “vozes ideológicas”), como vemos a partir dos conflitos entre personagens de mesmo segmento social - algo que demonstra por si só, em consonância com o dialogismo, a impossibilidade de redução de um heterogêneo organismo a um único acento. A maior parte dos indivíduos que participa do diálogo, entretanto, é reificada: existe no filme menos como figura tridimensional do que como arquétipo social rígido e caricato daquele dado contexto, personagens que não

⁷⁸ Ibid, p. 97.

⁷⁹ No original: “chacun est son propre historien”.

possuem tempo e espaço de tela o suficiente para se transformarem, complexificarem ou serem ideologicamente influenciados por outros. Possivelmente, a perspectiva que os críticos da época de lançamento tiveram quanto a não ser “mais que uma encenação de princípios esquerdistas” se apoiou nessas reificações, em especial na persona ridícula do dono da empresa que, ainda que Stam destaque conexões pontuais de tal personagem com o procedimento de carnavalização⁸⁰, consideramos que o humor caricato ligado à figura dele está muito mais próximo de uma diversão que simplesmente o nega; diminuindo a possibilidade de plenivalência de sua voz.

Tendo isso em vista, o interesse de Godard e Gorin é nitidamente focado no conflito de *classes* (podendo estender a questão de classe às relações de poder entre homem e mulher em um envolvimento amoroso). No longa, as diversas referências à luta de classes, tanto verbalizadas pelas personagens quanto presentes por meio de cartelas, torna isso indiscutível. Mesmo o diretor de cinema, o personagem do longa mais próximo de um indivíduo tridimensional, interessa mais para o filme como o representante de um tipo específico do pensamento da classe masculina de diretores de cinema daquele momento do que como uma figura inteiramente subjetiva com desejos e medos particulares. Nesse sentido, a base ideológica de construção dos conflitos é Marx, luta de classes e materialismo histórico, que são entes que realmente guardam certas similaridades com o pensamento de mundo de Bakhtin. No entanto, o interesse de Dostoiévski e, por conseguinte, do teórico russo é menos por grupos sociais, por classes, que por interpenetrações entre indivíduos particulares⁸¹ e, assim, ocorre a divergência entre filme e teoria. O que não quer dizer que *Tudo vai Bem* esteja mais próximo do território da homofonia, de modo algum, em nenhum momento o filme cria uma síntese que soluciona as antíteses entre as vozes, ele mantém tudo inconcluso e sem vencedores. O *telos* da História e das contradições disponibilizadas pela abordagem materialista-histórica de Godard e Gorin não é encontrado na própria França de 1972, o fluxo da história continua e, conseqüentemente, suas gigantes contradições. Nesse contexto, tudo vai bem, ou talvez vá de mal a pior. De todo modo, ao pensarmos *Tudo vai Bem* com o auxílio de Robert Stam, nós percebemos que estamos menos no

⁸⁰ “A notável recusa dos trabalhadores em permitir que seu patrão sequestrado alivie a bexiga mais vezes do que eles mesmos têm direito durante um dia normal de trabalho é um exemplo de inversão carnavalesca, uma troca de papéis concretamente motivada. O “corpo inferior”, afirmava Bakhtin, “é o verdadeiro futuro da humanidade”, e a ocupação da fábrica, que obriga o patrão a transformar seu escritório num pissoir improvisado, aponta para um futuro utópico, onde a coerção burocrática será objeto de troca”. Ibid.

⁸¹ Para ocorrer um discurso em Bakhtin, é necessário haver um autor, um indivíduo por trás dele. Em outros termos, “Bakhtin julga (...) que não existem posições ideológicas abstratas, fora das ‘personalidades’ dos personagens”. LOPES, Edward. “Discurso Literário e dialogismo em Bakhtin”. In. BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 74.

terreno da transposição intersemiótica do romance polifônico para o cinema do que de um filme altamente dialógico e dialético que transmite, assim, uma certa negação da dinâmica do monologismo.

I.V- O cinema, as narrativas polifônicas e homofônicas

Lidamos de tal maneira com o filme *Tout va Bien* porque, para nossa pesquisa, pensar a relação entre cinema e polifonia é pensar a relação entre filme e romance. *Tout va Bien*, nesse sentido, está bem mais próximo das vanguardas teatrais, haja vista seu alto teor de opacidade e sua adesão radical a técnicas de distanciamento propostas por Brecht⁸², do que de um romance propriamente dito. De todo o modo, para concluir esta parte sobre Bakhtin, vale fazer um breve adendo a respeito das similaridades e das distinções entre filmes e romances. Jean Mitry definiu a diferença entre ambos da seguinte forma: “o romance é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme [é] um mundo que se organiza em narrativa”⁸³. Uma diferença, obviamente, bem forte, que resulta em experiências estéticas bastante distintas entre si, mas que ainda são capazes de possuir pontos de interseção ou similaridades nas suas construções ou efeitos. Nessa perspectiva, como demonstraram os mais diversos hermenutas do classicismo cinematográfico (Bordwell, Thompson, etc.), as leis de verossimilhança, de progressão dos conflitos seguindo uma dinâmica lógico-causal (as ações são contadas através de uma corrente de causas e efeitos), de unidade da fábula, de identificação com as personagens e, por conseguinte, de acabamento ideológico, sistematizadas por Aristóteles em sua *Poética*, são a grande base comum do romance mimético oitocentista e da narrativa clássica cinematográfica.

Dito isso, se tivermos em mente a perspectiva de Bakhtin a respeito do romance mimético oitocentista tradicional - isto é, homofônico e monológico como a época que o desenvolveu - e partirmos da frase de Mitry, podemos dizer sem hesitar que a forma romanesca mimética majoritária tende a construir uma narrativa que se organiza de modo a amenizar a grande carga de contradições e tensões do “mundo”. Por conseguinte, os filmes costumeiramente colocados no parâmetro do “cinema clássico narrativo” tendem a negar aspectos do “mundo”

⁸² Vamos nos preocupar em abordar essas técnicas especificamente na parte dedicada a Brecht, mas a proximidade do longa de Godard e Gorin com o dramaturgo não se dá somente através das técnicas de distanciamento, mas o próprio texto do filme possui similaridades com *A Santa Joana dos Matadouros* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Bertolt Brecht, 1931).

⁸³ MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires, 1965, p. 354.

para se construir uma narrativa nivelada em termos de contradições⁸⁴. O grande predecessor artístico dessa negação de contradições nas narrativas, anterior mesmo ao romance mimético oitocentista, como dissemos, apresenta-se nos gêneros do campo “sério”, com grande destaque à tragédia antiga pensada por Aristóteles. Em um certo sentido, essa minuciosa sistematização da construção narrativa, ou melhor, essa forte busca pela coerência dos elementos internos da obra tende a produzir uma concepção de arte como produtora de mensagens claras, como criadora de lições de moral (como faziam as tragédias), como persuasão, como convencimento, como retórica e, por isso, há a tendência à negação do dialogismo tanto na narrativa clássica cinematográfica quanto no romance mimético oitocentista⁸⁵.

Com isso, se a partir do trabalho dos hermenêutas do classicismo cinematográfico foi possível perceber que o romance mimético oitocentista e o cinema clássico narrativo tendem a compartilhar construções e efeitos semelhantes, o trabalho de Machado, Stam e mesmo o nosso está na busca por essas construções e efeitos análogos, porém aplicados ao caso específico do romance polifônico, o qual, a partir de uma sofisticada construção, evidencia algumas contradições negligenciadas pelo romance monológico. Por um lado, Machado percebeu ser, com efeito, bastante possível transmitir audiovisualmente a natureza dialógica dos conflitos internos das personagens; por outro, Stam notou todo um caminho a ser explorado no campo da análise fílmica quanto à existência e à percepção das tensões desse “mundo” ligado à narrativa.

⁸⁴ Por ser uma arte em que elemento o contingencial da realidade atua de modo mais forte - depende mais do dinheiro, é mais influenciada por contextos espaço-temporais de produção, é a confluência (ainda que sistematizada) do trabalho de várias consciências, é marcada pelo fator do inconsciente óptico da fotografia, parte do mundo e não da narrativa, etc. -, acreditamos que, embora altamente possível e com diversas de obras capazes de contrariar isso, o cinema, e mais especificamente, o longa-metragem, tem uma dificuldade maior em falsear a realidade e reduzir toda sua criação a um único acento do que a literatura. Ainda assim, é perspectiva que parte de mera especulação e é de difícil possibilidade de comprovação. De todo modo, uma coisa é fato: não podemos reduzir os filmes a expressões das personalidades de seus autores, como se fazia com a literatura. Por vezes, obras cinematográficas dizem mais do que seus próprios autores têm conhecimento, podendo contrariar totalmente aquilo que eles próprios pensam.

⁸⁵ Ainda que aproximemos o cinema clássico narrativo da perspectiva monológica - por ser uma forma cinematográfica que transpõe técnicas narrativas decalcadas do romance mimético oitocentista, que preza pela cognoscibilidade, pela clareza na transmissão de informações, pelos enredos fechados e, por conseguinte, pelo acabamento ideológico -, demasiadamente reducionista de nossa parte seria demarcar a influência do monologismo no cinema apenas aos filmes ligados à chamada “transparência representativa” do cinema clássico, uma vez que tal princípio ideológico situa-se em um plano bem distinto da dicotomia transparência-opacidade. A cosmovisão monológica pode existir, também, em muitas obras dotadas de altos graus de opacidade e é o tipo de visão que impera, por exemplo, em filmes publicitários ou de propaganda. Muitas dessas obras, ainda que não todas, evidenciam suas marcas de enunciação na tentativa de convencimento do espectador de suas mensagens. A perspectiva monológica, assim, está apoiada no âmbito da retórica, da persuasão, do fechamento da resposta do outro e esse contexto é polivalente, existindo tanto no terreno opaco quanto no transparente.

Essas contradições das personagens e essas tensões do mundo, diferentemente do romance mimético oitocentista, indicam, como Bakhtin demonstra, um mundo e “personagens-mundo” inacabados, em constante transformação e movimento (principalmente ideológico), e isso se interpõe a uma das questões de base do gênero “sério”: a identificação. Nesse sentido, carregamos a visão de que a tradução intersemiótica do romance polifônico para o cinema pode existir somente em um filme que trabalhe em um regime de acordo específico entre a transparência e a opacidade. Isso se dá porque o movimento que o romance polifônico exige da projeção mental de seu interlocutor não é o mesmo que a retórica ou que a persuasão buscam, mas sim o de um tenso diálogo em que se responde e se interroga. Em outros termos, o romance polifônico exige do espectador uma confrontação que necessita de um vaivém entre se identificar em algum nível com a personagem e logo em seguida negar sua identificação em atitude responsiva, de ativação e negação da empatia a partir da reflexão produzida, de se aproximar e consequentemente de se distanciar. Nem com um altíssimo grau de opacidade, nem altamente transparente. Tal questão foi muito bem apontada por Robert Stam:

Bakhtin comparte com Benveniste um interesse pelos "trocaadores" pronominais, o jogo recíproco de "eu" e "você" no interior do discurso e da história, assim como partilha com Brecht uma insistência na necessidade simultânea de identificação e distância, empatia e "exotopia", a capacidade de ocupar a posição do outro através da imaginação, para depois retomar um distanciamento crítico.⁸⁶

Para entendermos melhor a questão de como funciona a relação entre distanciamento e identificação, no próximo capítulo vamos destrinchar a teoria brechtiana. Inicialmente, vamos pensá-la a partir dos escritos teóricos de Brecht. Em seguida, vamos mediar a discussão do dramaturgo através dos estudos sobre a relação entre espectador e herói na teoria da recepção jaussiana. Ao fim, vamos pensar tanto o cinema quanto a teoria cinematográfica em diálogo com as reflexões de Brecht e de Jauss.

⁸⁶ STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Op. Cit., p. 99.

II.

Do teatro épico ao cinema brechtiano

II.I- Uma encenação localizada no tempo e no espaço

Assim como Dostoiévski se afastou, de certa maneira, da concepção narrativa de Aristóteles, pelo fato de seus romances serem altamente dialógicos e, conseqüentemente, negarem a visão artística enquanto convencimento e persuasão, Brecht também se afastou dela. Não exatamente para opor-se à retórica clássica e ser polifônico, mas para ir contra alguns efeitos narcóticos que a construção dramática pautada na identificação plena para com a personagem pode produzir. O teatro dramático (a tradicional, burguesa e dominante “peça bem acabada”) também tem como base a *Poética* aristotélica e, por isso, sua representação se dá na direção do ilusionismo, da identificação com o protagonista e do tratamento de questões tidas como universais. Segundo Brecht,

O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado “eterno humano”. Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores - o homem, pura e simplesmente - possa ser expresso através dela. Os acontecimentos apenas têm valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a “eterna” resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana. Vejamos um exemplo: o homem de cor negra ama da mesma forma que o branco; por conseguinte, só quando a fábula o compele a exprimir-se da mesma maneira que o branco (poder-se-ia inverter a ordem dos fatores deste enunciado) se atinge o domínio da arte. Num tópico pode ter-se em conta tudo o que é especial e diverso; a resposta, porém, é geral, na resposta não há diversidade alguma. Uma concepção como a que vimos nos referindo pode permitir a existência de uma história, mas é, não obstante, uma concepção não-histórica. Modificam-se algumas das circunstâncias, transformam-se os ambientes, mas o homem não se modifica. A história é uma realidade no que se refere ao ambiente, mas não o é em relação ao homem. O ambiente é caracteristicamente insignificante, é concebido, pura e simplesmente, como um motivo, é uma grandeza variável, algo inumano, existe, a bem dizer, sem o homem, como unidade coesa em si e defronta o homem, o imutável permanente, a grandeza fixa.⁸⁷

Devido a tal direcionamento em que o espectador é levado a pensar a realidade e a humanidade como dotadas de valores eternos e independentes de qualquer contexto sócio-histórico, as fundamentais dimensões culturais, históricas, raciais e sociais do mundo

⁸⁷ BRECHT, Bertolt. “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 63.

existem nos espetáculos somente como um pano de fundo mutável e de ínfima significância para a “imutável” essência humana. Por consequência disso, gerava-se uma espécie de padrão de recepção que prescinde da postura ativa dos espectadores. Nas palavras do dramaturgo alemão:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. Choro com os que choram e rio com os que riem.⁸⁸

Toda essa perspectiva universalista, aliada ao ilusionismo - o qual impõe ao espectador uma negação das especificidades de seu presente imediato - e ao comportamento passivo frente à índole do protagonista criava, segundo Brecht, um espetáculo acrítico, não-histórico, potencialmente alienante e narcotizante. De acordo com o teatrólogo, “em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional”⁸⁹. Diante disso, coube ao dramaturgo pensar uma técnica de representação teatral que distanciasse o espectador daquilo que lhe fosse familiar ou evidente, uma técnica que promovesse o assombro do olhar daquele que assiste e, dessa forma, possibilitasse “uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”⁹⁰. De modo mais claro, nesse processo de concretização de uma atitude crítica, o intuito era minar a perspectiva do “eterno humano” de modo a introduzir no âmbito da encenação a concepção histórica acerca da realidade⁹¹, a perspectiva de que a moral humana se modifica com seu meio e de que o meio se modifica com o humano. Tal procedimento anti-aristotélico Brecht chamou genericamente de “efeito de distanciamento”⁹².

Em contraponto ao termo “dramático”, a forma teatral que carrega consigo os efeitos de distanciamento tal como postula Brecht é chamada de “épica”, na busca de contrariar a ideia de Aristóteles de que o drama e o épico seriam inconciliáveis⁹³. De certa maneira, o teatro épico

⁸⁸ BRECHT, Bertolt. “Teatro recreativo e teatro didático”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 48.

⁸⁹ Ibid., p. 47.

⁹⁰ BRECHT, Bertolt. “A nova técnica da arte de representar”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 79.

⁹¹ Mais do que a concepção histórica, segundo Brecht, o que a técnica fazia especificamente era “empregar (...) o método da nova ciência social, a dialética materialista”. BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon para o Teatro”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 117.

⁹² No original: “Verfremdungseffekt”.

⁹³ Por um lado, Brecht tem razão em problematizar a “inconciliabilidade” entre o drama e o épico, uma vez que o drama recorrentemente foi se apropriando de técnicas de narração do épico. Por outro, ele próprio considerou posteriormente a designação ‘épica’ como “demasiado formal” e “insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição”. Além disso, como afirma Jauss, “o ‘teatro épico’ de Brecht é, pelo menos, não épico na

“interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social”⁹⁴, para que seja “conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social”⁹⁵. Em outras palavras, quando o espectador se depara com as ações morais das personagens, ele é estimulado a, a partir de sua própria visão moral, pensar as implicações dos atos das personagens.

O ponto de Brecht é que a ênfase nas “ações de significado histórico-social” faz com que os gestos das personagens adquiram mais importância e relevância, gerando desse modo um teatro que cultivava precisamente o âmbito gestual. Nos termos do teórico, “o princípio da mímica é, por assim dizer, substituído pelo princípio do ‘gesto’”⁹⁶. Para pensar o funcionamento disso na prática, cabe trazer um breve comentário negativo de Brecht à encenação de uma peça norte-americana, no qual tornam-se bastante notórios os princípios por trás de seu efeito de distanciamento, os meios pelos quais ele pode ser alcançado e um exemplo de gesto de “significação histórico-social”:

No Teatro Iídiche de Nova York, um teatro muito progressista, vi uma peça de S. Ornitz cujo tema era a ascensão de um jovem de East Side que acaba por se tornar um advogado importante e corrupto. Esse teatro não conseguiu, porém, representar a peça! E, no entanto, havia lá cenas como esta: o jovem advogado, sentado defronte de sua casa, na rua, dá consultas jurídicas a um preço muito acessível. Chega uma mulher nova, que apresenta uma queixa: sofreu um acidente de trânsito e ficou doente de uma perna. Mas o seu caso foi deixado ao deus-dará, o seu pedido de indenização não teve ainda seguimento. Grita, desesperada, apontando para a perna: “E já está sarando!” O Teatro Judeu, ao atuar sem o efeito de distanciamento, não conseguiu fazer ressaltar, nesta cena extraordinária, o que ela, de fato, revela: a atrocidade de uma época sanguinolenta. Poucas pessoas, dentre o público, se aperceberam de tal, e não haverá, provavelmente, quem leia estas linhas e se recorde dessa exclamação. A atriz proferiu-a como se fosse óbvia. Mas era justamente sobre o fato de uma tal queixa parecer óbvia a esta pobre criatura que ela deveria ter elucidado o público, assumindo o papel de simples mensageira horrorizada que emerge das profundezas do Inferno. Para isso teria sido, porém, necessária uma técnica especial, que lhe permitisse acentuar o caráter histórico de uma determinada situação social. Essa técnica é a do efeito de distanciamento.⁹⁷

medida em que nega à sua audiência a afeição épica da admiração”. Cf. BRECHT, Bertolt. “A dialética no teatro”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 135. Cf. JAUSS, Hans Robert. “Levels of Identification of Hero and Audience.”. In: *New Literary History*, vol. 5, no. 2, 1974, p. 314.

⁹⁴ BRECHT, Bertolt. “Acerca da contribuição da música para um teatro épico”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 185.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., p. 186.

⁹⁷ BRECHT, Bertolt. “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 65.

Quando Brecht aponta que o teatro não conseguiu representar a peça, ele está justamente pensando como os encenadores fracassaram em elucidar a perspectiva crítico-histórica do texto. A cena utilizada como exemplo tem um potencial extraordinário para estimular o espectador a realizar uma análise do período retratado, mas a encenação malogra em cultivar o assombro do olhar daquele que a assiste. Para esse caso em específico, apesar do autor posicionar a atriz como fundamental para se atingir o distanciamento, Brecht não destaca nem disserta sobre nenhuma maneira particular de como se concretizar o distanciamento. Isso porque não só a cena, mas a peça como um todo precisaria passar por um processo de reformulação para se alcançar o assombro pleno do olhar. Caso fosse somente a cena citada a ser alterada, mudanças bruscas ocorreriam para com a personagem cuja perna está machucada, que mudariam a personalidade dela por completo e interromperiam a unidade da peça como um todo.

Do ponto de vista das estratégias possíveis de serem utilizadas, Brecht provocava o efeito de distanciamento de modos bastante específicos: “no teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.)”⁹⁸. Era recorrente, nesse sentido, a projeção filmica nos cenários para ressaltar uma certa quebra do espaço tridimensional (e a ocorrência de ações de naturezas distintas entre si frente aos olhos do espectador), a utilização de cenas musicais que interrompem a progressão dramática, o uso de músicas que em vez de acompanharem os sentimentos produzidos pelas ações, contrapunham-se a elas, causando uma certa dissonância cognitiva, e, mais frequentemente, ocorria o trabalho com o texto por parte dos atores que salientava o antinaturalismo das falas e a separação entre intérprete e personagem.

Em seu “Pequeno Organon para o Teatro”, Brecht destaca muitas maneiras de se preparar o ator para se conseguir produzir os efeitos de distanciamento e, de modo bastante interessante, nesses escritos há muitas similaridades entre os preceitos de Brecht e as noções acerca do ser humano na base do dialogismo bakhtiniano. Brecht afirma que o processo de aprendizagem do ator para interpretar sua personagem deve ocorrer conjuntamente com o dos outros, abrindo até a possibilidade de, nos ensaios, um ator interpretar a personagem do outro, de forma que cada um entenda as mais diferentes facetas dos indivíduos representados na peça e não os defina peremptoriamente⁹⁹. Essa postura, em contraponto à tendência de se fazer das

⁹⁸ Ibid., p. 65.

⁹⁹ Além de prezar por uma postura que adia o fechamento dos indivíduos nos seus escritos teóricos, algo que se aproxima bastante de uma relação dialógica diante da realidade, Brecht, segundo o próprio Bakhtin, é um autor que,

personagens objetos da consciência do autor, caracteriza a busca por conferir uma determinada forma humana às personagens, principalmente no que tange a contradições internas. Isso ocorre porque o dramaturgo entende que “a unidade social mínima não é o homem, e sim dois homens”, uma vez que “também na vida real nos formamos uns aos outros”¹⁰⁰. Assim, tal tratamento orienta o ator a criticar sua própria personagem e, durante a apresentação propriamente dita, estimula-o a exteriorizar essas críticas ao mesmo tempo em que a interpreta, criando uma tensão entre ator e personagem e rompendo o naturalismo da encenação.

O ator, em vez de lançar mão apenas ao que com ele se harmoniza, de “tudo o que é puro e simplesmente humano”, deve sobretudo recorrer ao que lhe não é harmônico, ao especial. Junto com o texto, terá de decorar suas primeiras reações, reservas, críticas e perplexidades, para que elas não venham a ser, porventura, banidas “por absorção” da configuração definitiva do seu papel e sejam, pelo contrário, conservadas, permanecendo perceptíveis. Tanto as personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, em lugar de arrebatá-la.¹⁰¹

Desse modo, se comparado ao espectador do teatro dramático, no teatro épico o público desenvolve uma relação distinta com o espetáculo. As informações transmitidas do palco para aqueles que assistem não são mais evidentes e, assim, estimulam suas respectivas buscas por compreensão. As coisas não parecem familiares e, por tal motivo, causam um certo assombro.

O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem.¹⁰²

Quando utilizamos os termos “assombro” ou quando Brecht diz “rio de quem chora e choro com os que riem” é explícito que, ao estimular a reflexão, o teatro épico também estimula a emoção. Apesar de ainda hoje ser voz corrente que aprender é sempre maçante, e de não duvidarmos que na maioria das vezes realmente seja difícil, o próprio dramaturgo alemão ressaltou que “a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir”¹⁰³. A ideia do teatro épico

em seus textos ficcionais, retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, sendo representante de uma linhagem artística carnalizada do século XX chamada de “grotesco realista”. Ver: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 40.

¹⁰⁰ BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon para o Teatro”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 123.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² BRECHT, Bertolt. “Teatro recreativo e teatro didático”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 48.

¹⁰³ Ibid., p. 49.

era, nesse viés, estimular a racionalidade e, ao mesmo tempo, entreter e emocionar. O grande ponto é que essa emoção “se assemelhava mais à emoção de pessoas que descobrem petróleo (ou uma pessoa realmente confiável) do que à de crianças em um carrossel”¹⁰⁴. Nessa lógica, diferentemente do que muitos supuseram, dentre diretores de teatro e teóricos, o teatro épico não nega completamente o fator emocional. Como evidência disso, em “A utilização de um modelo restringe liberdade artística?”, Brecht oferece uma breve fala de afronta acerca dessa incompreensão: “até agora, as tentativas que se fizeram neste sentido [da forma épica] levaram, na sua maioria, a banalizações extremamente equívocas (suscitando a aparência de que se pretende eliminar tudo o que seja emocional, individual, dramático, etc.)”¹⁰⁵.

Ainda que Brecht, com efeito, objetivasse se opor à dramática aristotélica, ele não queria negar tudo o que ela construía, somente minar alguns aspectos que ele considerava mais prejudiciais; em especial, como já dito, características que objetivam manter estagnada a capacidade analítica do espectador. Nos termos dele, “as tentativas do teatro alemão estavam direcionadas principalmente contra a função narcótica da arte”¹⁰⁶. E, dessa maneira, os espetáculos deveriam manter sob controle os efeitos ilusionistas.

Não se tratava tanto de fazer um teatro 'forte', 'vibrante', 'envolvente', mas sim de fazer reproduções da realidade de modo que a realidade reproduzida se tornasse 'controlável'. A emoção - sem a qual o teatro hoje dificilmente pode ser imaginado - também fazia parte disso.¹⁰⁷

Todo esse “controle” da realidade reproduzida, elemento fundamental da produção do efeito de distanciamento, passava pela perspectiva do autor de que as representações mais naturalistas, que tinham como intuito passar um ‘quê’ de realismo ligado à apreensão sensível (algo como “um retrato fidedigno da realidade material”), pouco traziam de verdadeiro sobre essa mesma realidade. Curiosamente, por mais antinaturalista que seu teatro fosse, o próprio Brecht se denominava como um realista, mas do ponto de vista de que seu teatro revelava traços da realidade que ficavam como que invisíveis das assimilações mais diretas do cotidiano. Como

¹⁰⁴ BRECHT, Bertolt. “On film music”. In: _____. *Bertolt Brecht on film and radio*. Trad. Marc Silberman. London: Methuen Publishing Ltd, 2000, p. 17.

¹⁰⁵ BRECHT, Bertolt. “A utilização de um modelo restringe liberdade artística?”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 181.

¹⁰⁶ BRECHT, Bertolt. “On film music”. In: _____. *Bertolt Brecht on film and radio*. Op. Cit., p. 17.

¹⁰⁷ Ibid.

ressaltado, não interessava a ele aquilo que fosse evidente, mas justamente aquilo que não fosse; interessava aquilo que causasse assombro.

“Efeitos de real”, como muitos dramaturgos e cineastas buscavam (e, hoje, curiosamente, parecem buscar ainda mais), por exemplo, não interessavam muito a Brecht por não atingirem o fulcro da realidade. Por isso, era necessário trazer algo de artificial, algo de falso, para potencializar a revelação de certas estruturas de poder ou de certos aspectos de determinado tempo-espço que no cotidiano estariam maquiados ou disfarçados.

A situação torna-se tão complexa pelo fato de que cada vez menos uma simples "reprodução da realidade" pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo a fábrica, não permite a apreensão dessas últimas. É realmente preciso "construir alguma coisa", alguma coisa de "artificial", de "não-real". O que prova que também a arte é necessária. Mas o que acontece é que aqui não tem lugar o velho conceito de arte entendida a partir da vivência. Porque quem da realidade apenas dá aquilo que nela é apreensível na vivência não dá a própria realidade. Há muitos que ela deixou de ser apreensível na totalidade. E quem oferece as obscuras associações e os sentimentos anônimos que ela provoca já não nos oferece a realidade. Não reconheceremos já os frutos pelo seu sabor.¹⁰⁸

Em outras palavras, é proveniente do uso do artifício, daquilo que é construído e controlado, o surgimento do estranhamento e das essenciais perguntas que por vezes a realidade não suscita no cotidiano. Basicamente, o palco lança as questões e o público, a partir do representado e de seu próprio intelecto, deve encontrar as respostas. De modo claro, devido ao controle da encenação, há um sentido muito forte e direto a ser encontrado, mas como resalta Roland Barthes “esse sentido é sempre uma questão. [E ser uma questão] É talvez o que explica por que esse teatro, embora certamente um teatro crítico, polêmico, engajado, não seja porém um teatro militante”¹⁰⁹.

Em resumo, o que podemos apreender acerca do teatro épico com essa breve explanação é que ele objetivava trazer à tona, a partir de técnicas que denunciavam a artificialidade do espetáculo, elementos muitas vezes ocultos nas relações mais diretas com o real. O ponto era desprender o teatro da perspectiva universalista, trazê-lo para a apreensão do fluxo da dialética material da história e fazer com que o público pensasse-a analiticamente. Dentre as técnicas

¹⁰⁸ BRECHT, Bertolt. *O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Trad. João Barrento. Lisboa: Campo das Letras Editores S.A., 2005, pp. 84-85.

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. “Entrevista com Roland Barthes”. Entrevista por Michel Delahaye e Jacques Rivette. Trad. Gabriel Carvalho. Paris: Cahiers du Cinéma n°147, setembro de 1963, p. 28.

utilizadas por Brecht para se conseguir conquistar tal estranhamento no olhar destacam-se, de modo sintético, o trabalho antinaturalista com os atores (além da quebra da quarta parede), o uso de projeção de filmes e cartelas no fundo dos cenários, o uso de músicas contrastantes às ações, e a existência de cenas musicais independentes do resto do espetáculo.

II.II- Distanciamento e identificação

Ainda assim, há outras maneiras de se alcançar o distanciamento e mesmo Brecht identifica ocorrências desse tipo de efeito em artes distintas do teatro. No livro *Bertolt Brecht on film and radio*, que compila escritos do autor ao longo de sua vida, podemos visualizá-lo destacando o efeito de distanciamento em cenas de *Em Busca de Ouro* (*The Gold Rush*, Charlie Chaplin, 1925)¹¹⁰, em *Ulysses* (James Joyce, 1922)¹¹¹ e até em algumas pinturas de Cézanne¹¹². Além disso, ele salienta que efeitos de distanciamento mais extremos ocorrem na arte Dadaísta e na Surrealista, uma vez que nelas os objetos nunca retornam da alienação, do distanciamento¹¹³.

O que se extrai dessas falas de Brecht sobre o efeito de distanciamento em outras artes, em especial da fala acerca do Dadaísmo e do Surrealismo em relação ao seu próprio efeito de estranhamento no teatro, é que existem diferentes graus e intuitos de distância. Nessa perspectiva, a ideia de afastamento de Brecht para seu teatro não é atingir o distanciamento extremo como o do Dadaísmo, mas sim preservar conjuntamente um certo grau de ilusionismo, fazer o público da encenação teatral ir, mas também voltar da alienação. Em um certo sentido, manter sob determinado controle a distância para que de fato a mente do espectador desloque-se entre o ambiente fictício e o real.

Em seu já clássico artigo “Levels of Identification of Hero and Audience”¹¹⁴, Hans Robert Jauss reflete acerca dos mais diversos níveis de recepção, desde Aristóteles até a arte da segunda metade do século XX, nos quais um espectador, leitor ou ouvinte pode se identificar

¹¹⁰ Quando Chaplin se transforma em uma galinha na visão de um homem faminto em *The Gold Rush*, Brecht identifica o efeito de distanciamento. BRECHT, Bertolt. “V-Effects of Chaplin”. In: _____. *Bertolt Brecht on film and radio*. Op. Cit., p. 10.

¹¹¹ Em *Ulysses*, Brecht nota que as frequentes e rápidas mudanças na representação criam o efeito de distanciamento. BRECHT, Bertolt. “The *verfremdungseffekt* in other arts”. In: Ibid.

¹¹² Brecht observa que a pintura de Cézanne distancia o observador quando ele exagera a forma oca de um vaso. Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ JAUSS, Hans Robert. “Levels of Identification of Hero and Audience”. Trad. Benjamin e Helga Bennett. Charlottesville, VA: New Literary History 5, no. 2, 1974.

com um herói em uma obra de arte. Nesse texto, o autor mostra como, ao passar dos séculos, a identificação estética foi, em certa medida, transicionando-se para a identificação moral e elenca cinco modos de relação de identificação entre o espectador e o herói ao longo da história da arte. As cinco modalidades de identificação descritas por ele são 1) a associativa - na qual a representação se torna uma espécie de jogo que nega a separação entre atores e espectadores, de modo que a conduta estética do receptor se dá na direção do se identificar não com uma personagem, mas com um grupo, e dele desejar fazer parte ou, de fato, unir-se a ele; como em momentos de *O Encouraçado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, Serguei Eisenstein, 1925) -, 2) a por admiração - em que o herói é altamente virtuoso, uma espécie de exemplo elevado e, por isso, superior ao espectador; como, por exemplo, em santos e mártires, de modo geral, de tradição cristã -, 3) a por simpatia - com um herói imperfeito, que desperta solidariedade e se aproxima, por sua imperfeição, daquele que assiste; como no romance burguês em seu arquétipo mais tradicional -, 4) a catártica - ligada à Aristóteles, na qual o espectador é colocado na posição do herói que sofre ou está sob pressão a fim de passar por uma purificação interna; como, em geral, na tragédia grega - e 5) a irônica - em que a identificação é restringida com o objetivo de direcionar a atenção do espectador para a dimensão ilusionista do apresentado e/ou para as possibilidades de interpretação; como em *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856) ou em diversas vanguardas artísticas do século XX.

A última modalidade descrita, a irônica, segundo Jauss, é o tipo de identificação que ocorre no teatro brechtiano. Essa modalidade, mesmo que busque restringir a identificação, não opera sempre no grau de sua negação completa e pode ser maleável a depender do quanto aquilo é interessante ao projeto. Muitos dos pensadores da teoria de Brecht - como mostramos ele mesmo dizendo -, no entanto, buscaram eliminar absolutamente a emoção e a ilusão, tudo aquilo que fosse individual e dramático, para pensar uma arte que distanciasse completamente o espectador, que negasse inteiramente a identificação; tudo em prol de uma contemplação desinteressada, única e exclusivamente intelectual. Não coincidentemente, essa busca por negar de modo absoluto a identificação com a representação artística, de forma a conservar somente uma atitude racional com a experiência estética, foi uma forte tendência da arte do século XX. Nesse sentido, o artigo do teórico da recepção que citamos surgiu justamente como uma forma de responder, nos anos 1970, à tendência artística do século XX que desacreditava e negava

completamente a identificação enquanto, principalmente, uma ferramenta política. Nas palavras de Jauss:

O historiador literário de hoje não pode ignorar o fato de que, na estética contemporânea, assim como na prática da literatura e da arte modernas, toda identificação entre o espectador ou o leitor e o que é apresentado foi desacreditada. A teoria estética predominante certamente é, não apenas na Alemanha, uma "estética da negatividade". Essa estética tende, na medida do possível, a remover toda a identificação emocional do prazer estético para reduzir este último à reflexão estética, à percepção sensibilizada e à consciência emancipatória. Um trecho da obra póstuma Teoria Estética de Theodor W. Adorno é típico dessa tendência: "A experiência estética, antes de tudo, coloca uma distância entre o observador e o objeto. Isso faz parte da ideia de contemplação desinteressada. Os filisteus são pessoas cujo relacionamento com obras de arte é determinado pela medida em que podem, de alguma forma, se colocar na posição das pessoas que aparecem lá. Todas as ramificações da indústria cultural são baseadas nessa tendência e incentivam seus clientes nisso"¹¹⁵

Ao partirmos do desprezo de Adorno e da teoria estética afim com o pensamento dele em relação à identificação do espectador para com as personagens, notamos uma perspectiva política de separação entre arte e vida que, por sinal, é uma espécie de compêndio da defesa da distância estética adorniana - um resumo de sua idealização da contemplação desinteressada. Explorando esse aspecto a partir do trecho citado por Jauss, fica notória a grande separação entre o pensamento de Adorno, que advoga a contemplação desinteressada, e o de Brecht. Brecht buscou sim a distância, mas não necessariamente a distância estética, não a contemplação desinteressada, mas uma espécie de distância *interessada*, que exige um vaivém de um espectador engajado entre a ficção e o real. Nesse empreendimento, Brecht buscou revelar questões da vida através da arte justamente pelo cruzamento entre esses dois âmbitos e, por isso, não defende sua separação como Adorno.

Se, por um lado, vários intérpretes do pensamento de Brecht, e mesmo Adorno, partiam do mesmo ponto do teatrólogo alemão: o de combate aos efeitos narcotizantes de uma forma de arte propagada e tornada ferramenta ideológica dos interesses de grupos específicos pela indústria cultural. Por outro, eles buscavam tratar essa problemática de formas diferentes. Para Adorno e teóricos de pensamento semelhante, é como se identificação e distância crítica fossem conceitos excludentes entre si e, por tal razão, a identificação deveria ser completamente negada, uma vez que, para eles, ela era sempre negativa¹¹⁶. Para Brecht, todavia, esses conceitos não

¹¹⁵ Ibid., pp. 284-285.

¹¹⁶ Sobre a concepção adorniana da identificação ser sempre negativa, Jauss diz que Adorno vai muito longe e falha "em apreciar a realização comunicativa da arte no nível de identificações primárias como admiração, envolvimento

somente deveriam existir *em conjunto* em uma mesma obra de arte, mas precisariam também ser minuciosamente controlados para a produção de efeitos específicos. Ora, o grande foco do teatro de Brecht era a provocação de uma atitude analítica que ajudasse a revelar noções maquiadas em determinado tempo-espaço e, para isso, um certo nível de identificação com os dramas do universo ficcional é preciso.

Em seu texto “Acerca da contribuição da música para um teatro épico”, o dramaturgo afirma que “a representação da Ópera de Três Vinténs, em 1928, foi a demonstração mais bem feita de teatro épico”¹¹⁷, destacando principalmente o modo como a música fora utilizada em tal representação. Contraintuitivamente, em alguns momentos de tal ocasião, as músicas utilizadas por Brecht, ao assumirem tons puramente sentimentais, não renunciaram “a nenhuma das habituais seduções narcotizantes”¹¹⁸, mas ainda assim contribuíram para a postura analítica do espectador e para a revelação das ideologias burguesas ocultas. O ponto é que, por mais engajante e sentimental que a música fosse, ela estava deslocada do resto do espetáculo, o avanço dramático era interrompido para a chegada das músicas e elas estavam em um certo tom distinto do restante da peça. Isso criava uma determinada tensão controlada, uma dissonância com o todo da representação, um aspecto antinaturalista que direcionava para o assombro do olhar. Desse modo, ligado ao brilhante trabalho de criação das personagens e de exploração de contradições entre elas em *A Ópera de Três Vinténs*, o papel da música foi, “a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar”¹¹⁹.

II.III- O controle, a separação de elementos e a frustração de Brecht com o cinema.

A perspectiva de controle da realidade encenada em Brecht era tão presente que ele afirmou que “o teatro teria muito a ganhar se os músicos fossem capazes de produzir uma música que exercesse sobre os espectadores efeitos susceptíveis de serem determinados com certo grau de exatidão”¹²⁰, uma vez que, segundo ele, isso “aliviaria os atores” na tentativa de transmissão de

sentimental, riso simpático e lágrimas simpáticas, que apenas um esnobe estético consideraria vulgar. É precisamente nessas identificações, e não na reflexão estética desapegada, que se realiza a transformação da experiência estética em ação simbólica ou comunicativa”. Ibid., p. 285.

¹¹⁷ BRECHT, Bertolt. “Acerca da contribuição da música para um teatro épico”. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Op. Cit., p. 184

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., p. 191.

efeitos emocionais específicos. Ainda assim, particularmente para o teatro épico “seria especialmente desejável que o desempenho dos atores se contrapusesse ao estado de alma criado pela música”¹²¹, com o intuito de gerar um deslocamento entre efeitos emocionais. Curiosamente, o campo artístico no qual Brecht encontrou tentativas de criação de músicas com efeitos emocionais determinados foi o cinema; mais especificamente o cinema silencioso.

O cinema mudo permitiu que se realizassem tentativas de utilização de uma música que produzisse estados emocionais bem determinados. Ouvi interessantes composições da autoria de Hindemith, e, sobretudo, da de Eisler. Eisler escreveu, até, música para filmes recreativos dos mais convencionais, música, aliás, muito séria.¹²²

Por outro lado, a visão geral do dramaturgo sobre a música no cinema sonoro, pelo menos nos anos 1930, era bastante pessimista. De acordo com Brecht, o cinema sonoro era “um dos ramos mais prósperos do tráfico internacional de estupefacientes”¹²³ e, por tal razão, as estimulantes experiências com o som no cinema silencioso não durariam muito tempo. Apesar disso, ele escreveu algumas linhas sobre a utilização de música no cinema, principalmente no que tange ao poder expressivo que ela poderia alcançar. Um exemplo:

Um jovem rema sua namorada para um lago, vira o barco e deixa a garota se afogar. O compositor tem duas opções. Ele pode antecipar os sentimentos da audiência em sua música acompanhante, desenvolvendo a tensão, amplificando a maldade do ato, etc. Ou então ele pode expressar na música a serenidade do lago, a indiferença da natureza, a qualidade cotidiana do evento na medida em que é um simples passeio. Se ele escolher essa última possibilidade, permitindo que o assassinato pareça ainda mais horrendo e antinatural, ele confere à música uma função muito mais independente.¹²⁴

A noção de um som independente da imagem, de separação de elementos, é algo que Brecht recorrentemente valorizou em seus escritos e em suas obras teatrais. Além disso, é algo que ele via como proveitoso para o campo cinematográfico porque ele pouco percebia uma utilização do som no cinema que não fosse a mera ilustração sonora do que deveria ser sentido através da cena. Segundo ele, a música tendia a ser a mera opinião do diretor a respeito do teor emocional do apresentado visualmente; se era feliz, triste, etc. Ou seja, um tipo de utilização musical restrito à sua conexão com a imagem; uma música que expõe explicitamente e sem

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid., pp. 191-192.

¹²³ Ibid., p. 192.

¹²⁴ BRECHT, Bertolt. “Separation of elements in the narrative film”. In: _____. *Bertolt Brecht on film and radio*. Op. Cit., p. 14.

nuances ou tensões a perspectiva do filme acerca de com quem o espectador deve se identificar. Em um certo sentido, se compararmos a fala do dramaturgo alemão com a de pesquisadores da área do som no cinema, podemos dizer que a forma de desenvolvimento emocional a partir da música com a qual Brecht simpatizava é aquela que Michel Chion chama de “música anempática”.

De acordo com Chion, “há duas formas de a música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada”¹²⁵, a empática e a anempática. Na empática, a música desenvolve um efeito muito semelhante à primeira situação presente na citação de Brecht: “ela exprime diretamente a sua participação na emoção da cena (...) em função dos códigos culturais”¹²⁶ ligados ao ato encenado - nesse sentido, como a cena exemplo de Brecht é ligada a algo moralmente condenável, a música “empatiza” com quem sofre a ação maldosa e desempenha um papel de exposição direta da maldade do ato, ditando o que se deve sentir. Na forma anempática, ocorre o mesmo que Brecht exemplifica em sua segunda situação hipotética: “a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável”¹²⁷, o que não significa a suspensão da emoção, mas uma potencialização dela.

Ainda nesse terreno do som, em um de seus comentários ao cinema estadunidense, Brecht demonstrou seu grande desprezo ao grosso da filmografia norte-americana, focando-se fundamentalmente na, segundo ele, pobre capacidade dos filmes dos Estados Unidos de criarem personagens e de utilizarem a música. Nas palavras dele,

O cinema americano não progrediu além do estágio de comédia situacional e tragédia situacional. O amante médio, vilão, herói, gênio, move-se por certos cenários situacionais. A música acompanhante é, conseqüentemente, música situacional. Em outras palavras, ela expressa os sentimentos do dramaturgo. Seu "Ah, como é triste!" e "Ah, como é emocionante!" são transformados em música. Como não há personagens, há um vazio terrível para essa música dramática. Ao contrário dos americanos, que são muito orgulhosos de seu individualismo, mas não têm indivíduos em seus filmes (exceto possivelmente nos de Orson Welles, onde indivíduos danificados aparecem), os russos criaram, em sua base coletivista, filmes com pessoas reais (*Mãe, A Juventude de Maxim, Deputado do Báltico*, etc., etc.). Lá, a música acompanhante também tem caráter dramático, mas parece-me que tem uma tarefa mais fácil.¹²⁸

¹²⁵ CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011, p. 14.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ BRECHT, Bertolt. “Situational music”. In: _____. *Bertolt Brecht on film and radio*. Op. Cit., pp 12-13.

Mesmo que ele demonstre sua forte aversão ao cinema dos Estados Unidos e ao modo como o som era lá utilizado, Brecht admirava, por exemplo, filmes americanos de diretores como Charlie Chaplin e William Dieterle¹²⁹. Este último, por sinal, um diretor nascido na Alemanha que lhe foi bastante importante durante seu refúgio nos EUA nos anos 1940¹³⁰. Durante esse período, Brecht teve experiências no cinema norte-americano, mas elas ficaram bastante distantes de lhe produzir qualquer grau de satisfação. Em um poema denominado *Hollywood*, atribuído à autoria dele, temos uma perspectiva bastante negativa quanto ao cinema estadunidense. Em tal obra, o seguinte é dito: “Cada manhã, para ganhar meu pão, / Eu vou ao mercado onde se vendem mentiras / Cheio de esperança, / Eu me alinho entre os vendedores”¹³¹.

Em uma dessas experiências na Hollywood dos anos 1940, Brecht - que ainda não dominava absolutamente o inglês - ajudou a escrever, com o auxílio de John Wexley, o roteiro de uma história criada por ele e Fritz Lang, a base do filme *Os Carrascos Também Morrem* (*Hangmen Also Die!*, Fritz Lang, 1943). No entanto, diversas ideias desenvolvidas por Brecht foram alteradas e ele se sentiu altamente traído. Segundo o teatrólogo, “por causa de dois cheques-salários semanais (US\$ 3.000), Wexley demoliu o que levou dez meses para construir”¹³². Assim, nos créditos do filme, o nome de Brecht consta somente como o de autor da história original, ao lado do de Lang, e o roteiro fica restrito ao nome de Wexley.

Na verdade, não somente nos EUA, mas de modo geral, as experiências particulares de Brecht com o cinema não foram muito bem sucedidas. De acordo com Bernard Dort, elas resultaram invariavelmente em duas possibilidades: traição ou fracasso¹³³. Na década de 1930, por exemplo, assim como viria a ocorrer em *Os Carrascos Também Morrem*, as mudanças das ideias de Brecht e o sentimento de traição marcaram a produção do filme de G. W. Pabst que adapta a peça *A Ópera de Três Vinténs*. Tal filme, na perspectiva de Brecht, foi altamente decepcionante e desrespeitoso e isso rendeu um processo dele à produção do longa. Tal processo (perdido por Brecht), por conseguinte, deu origem a um ensaio inteiramente escrito por ele

¹²⁹ Brecht afirma que Dieterle desenvolve tentativas interessantes no que diz respeito à criação de personagens comuns no cinema americano, ainda que elas encontrem resistências. Cf. BRECHT, Bertolt. “Wilhelm Dieterle's Gallery of Grand-Bourgeois Figures”. In: *Ibid*, p. 19.

¹³⁰ Dieterle ajudou Brecht e sua família a migrarem para os EUA em 1941 e conseguiu um apartamento para eles morarem em Hollywood. Cf. *Ibid.*, p. 20.

¹³¹ BRECHT, Bertolt. *Hollywood*. In: DORT, Bernard. “Pour une critique brechtienne du cinéma”. Paris: Cahiers du Cinéma n° 114, dezembro 1960, p. 36.

¹³² BRECHT, Bertolt.. *Diário de trabalho, volume II, América: 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 154.

¹³³ DORT, Bernard. “Pour une critique brechtienne du cinéma”. *Op. cit.*, p. 36.

chamado *O Processo da Ópera de Três Vinténs*; uma das grandes reflexões do século XX sobre as dificuldades, limitações e restrições de produções artísticas em um contexto capitalista.

Um outro filme problemático na vida do dramaturgo alemão foi *O Sr. Puntila e seu Criado Matti* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Alberto Cavalcanti, 1960). Esse filme, em cujo roteiro Brecht interviniu diretamente, foi finalizado no fim de 1955 e teve um corte final insatisfatório para o dramaturgo. Por questões contratuais ligadas à produtora do longa, o filme ficou por três anos sem distribuição e somente foi apresentado ao público pela primeira vez em 1959 - anos depois do falecimento de Brecht - por pressão do diretor brasileiro Alberto Cavalcanti.

II.IV- Sobre a ideia de um cinema brechtiano

Embora existam outras obras que não vemos necessidade de citar para não nos repetirmos quanto aos fracassos do autor, talvez a melhor experiência para Brecht no cinema, principalmente no que tange à liberdade criativa, tenha sido *Kuhle Wampe* (*Kuhle Wampe oder: Wem Gehört die Welt?*, Slatan Dudow, 1932), filme que, ainda assim, foi marcado por problemas de orçamento - dois dias de gravação para filmar ¼ do filme¹³⁴ - e fortes conflitos com a censura¹³⁵, que impediram uma distribuição mais massiva. A ideia, que se mostra interessantíssima quando Brecht a descreve, resulta, por seus problemas de produção, em um longa mediano com alguns lampejos breves e esparsos de magnificência cinematográfica; como o grande segmento do suicídio.

Esse segmento diz respeito a um bloco do filme em que um homem sem emprego há seis meses decide se matar depois de percorrer toda a cidade em vão em busca de dinheiro e trabalho. Quando o homem chega em casa após essa longa busca, seu pai, curiosamente também desempregado, humilha-o ininterruptamente - desde o momento em que o jovem põe os pés em casa, até o fim do jantar - por não estar trabalhando. Logo quando o jantar acaba, o jovem, apático e inexpressivo como um bloco de mármore, fica solitário à mesa e lê na parede uma frase motivacional que, indiretamente, deposita sobre ele a responsabilidade por não ter emprego. Ele se levanta, caminha mecanicamente em direção à janela de tipo guilhotina da copa e a abre. Ele olha para seu braço esquerdo depositado sobre a janela aberta e visualiza um relógio. A câmera

¹³⁴ BRECHT, Bertolt. "The Film *Kuhle Wampe*". In: _____. *Bertolt Brecht on film and radio*. Op. Cit., p. 206.

¹³⁵ Por exemplo, Brecht afirma que "quando o filme foi terminado, ele foi imediatamente proibido pelo censor". Ibid., p. 207.

faz um traveling para frente enquadrando especialmente esse objeto. O homem retira o relógio de seu braço, ajeita as plantas do parapeito da janela e sobe. Um plano de sua mãe subindo as escadas em direção à copa surge. Retornamos para o rapaz já em cima do parapeito e somente a mão dele apoiada sobre a janela é enquadrada. Sem cortar o plano, ele solta a mão, vemos de relance que ele pula da janela e um grito feminino vindo do fora-de-campo invade o plano. O filme corta para a planta ajeitada pelo rapaz, para o relógio que ele retirou e, enfim, para o corpo dele no chão coberto por um lençol. Logo em seguida, têm-se as reações pouco emotivas dos vizinhos.

Biette chega ao ponto de dizer que essa cena do suicídio, na ética crua de sua dramaturgia, prepara os cinemas de Bresson e de Straub, principalmente no tange ao jogo dos atores¹³⁶ marcado por uma certa rigidez e mecanicidade. Mas o que extraímos de mais fundamental desse momento do filme é que ele, em sua espécie de secura lacônica e em seu retrato de contradições morais - grande ironia a de um desempregado humilhando o outro por não ter trabalho ou a de se preocupar em tirar o relógio do pulso antes de se matar -, desperta no olhar do espectador uma forma de perplexidade, de assombro, que o ajuda a pensar na gravidade do contexto histórico representado. Em outros termos, o segmento faz aquilo que está na base da reflexão brechtiana do teatro: confere ao espectador uma oportunidade de crítica ao comportamento humano seguindo uma perspectiva social. Assim, mesmo que a maior parte dos filmes nos quais Brecht se envolveu não diga muito sobre o que seria um cinema brechtiano, na cena do suicídio de *Kuhle Wampe* é possível que haja um começo de caminho apropriado.

A cena não se utiliza das mesmas técnicas de distanciamento utilizadas por Brecht em seu teatro, mas desperta o mesmo assombro do olhar buscado pelo dramaturgo em suas peças, especialmente fazendo isso sem prescindir da emoção. Ora, “toda arte odeia decalque e anexação”¹³⁷ e, por isso, ao romper com os mesmos meios mas, concomitantemente, manter os mesmos objetivos de Brecht, o trabalho da cena de *Kuhle Wampe* é tão inteligente e eficaz. É neste amplo registro que acreditamos que um filme chamado “brechtiano” deve se posicionar: conseguir provocar a reflexão do espectador diante de um contexto histórico, ao mesmo tempo em que trabalha com um regime oscilante de identificação e distanciamento (empatia e “exotopia”) para com as personagens - algo que a cena consegue, principalmente, por sua tensão

¹³⁶ BIETTE, Jean-Claude. “Un cinéma brechtien?”. In: _____. *Poétique des auteurs*. Paris: Éditions de l’Etoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 74.

¹³⁷ Ibid., p. 78.

entre a empatia para com a situação da personagem principal, a austeridade da encenação e a ironia do contexto social. Nesse sentido, aproximamo-nos um pouco do pensamento de Bernard Dort acerca de como se pode compreender um cinema brechtiano:

Vamos caracterizar o teatro épico brechtiano não mais pela necessidade de distanciamento, de afastamento (isso é apenas o meio e, ao considerar apenas isso, correríamos o risco de cristalizar esse teatro em uma retórica), mas sim pela vontade essencial de Brecht de oferecer ao espectador, no modo da arte (que é, segundo ele, "o modo mais fácil de existir"), imagens da vida social recriadas, ou seja, tornadas compreensíveis, nas quais o espectador possa, por meio de um movimento constante entre a identificação com os personagens propostos e a compreensão da situação histórica que fez desses personagens o que são, extrair um ensinamento válido para sua época.¹³⁸

Curiosamente, no momento em que Dort escreveu tal texto e de modo geral nos anos 1960 e 1970, muitos teóricos do cinema, críticos e cineastas se propuseram a definir o que seria um filme brechtiano. Brecht e o brechtismo estiveram na moda¹³⁹ e, inevitavelmente, sempre quando algo se torna tendência, ocorre a predisposição à cristalização de erros. Por isso, a maior parte dos estudiosos insistiu nos equívocos de encenadores e teóricos do teatro em negar o prazer e a identificação ao se remeterem a Brecht. Por conseguinte, os filmes “brechtianos” para eles, em especial para aqueles teóricos ditos seguidores de Brecht e adeptos da *apparatus theory*, delimitavam-se ao parâmetro do uso de estratégias que simplesmente acusavam a presença do aparato cinematográfico, como a negação da narrativa, a negação da emoção e a negação da identificação. Essa deturpação das idéias de Brecht, particularmente contra à emoção e à identificação, gerou uma forte propensão à associação da estética brechtiana a algo elevado e antipopular, mas em sua origem era o completo oposto disso. Nas palavras de Robert Stam:

Enquanto este [Brecht] endossava as manifestações culturais populares como o esporte e o circo, as novas teorias limitavam-se a oferecer um festival de negações do cinema dominante. Apesar do fascínio de Brecht pelas fábulas e histórias, os brechtianos rejeitavam a narrativa. Apesar de Brecht assumir o seu teatro como uma forma de entretenimento, os brechtianos rejeitavam totalmente o entretenimento. Nesse sentido, faziam eco ao apelo de Adorno por uma arte formalista, austera e difícil.¹⁴⁰

¹³⁸ DORT, Bernard. “Pour une critique brechtienne du cinéma”. Cahiers du Cinéma n° 114, dezembro 1960, p. 38.

¹³⁹ Ibid., p. 33.

¹⁴⁰ STAM, Robert. “A Presença de Brecht”. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2011, p. 172.

Em um certo sentido, o que esses teóricos faziam era tratar Brecht unicamente a partir dos seus meios externos. Para eles, o cerne do teatro épico se depositava nas estratégias de distanciamento, na negação absoluta da identificação, na estética da negatividade - como define Jauss -, e não nos princípios imediatos por trás do uso dessas estratégias, não nos motivos pelos quais elas eram usadas, não nos objetivos que elas queriam alcançar. Ora, as estratégias anti-ilusionistas existiam para que se alcançasse a postura analítica - abarcada pela perspectiva materialista-histórica - do espectador diante do encenado, uma quebra do universalismo burguês a qual propunha àquele que assiste uma relação diacrônica com o real. Relação na qual, inegavelmente, a emoção estava contida.

O grande ponto é que o mero uso de técnicas anti-ilusionistas não determina a postura analítica e sócio-histórica do espectador diante da realidade representada. Para alcançá-la, é preciso também de um trabalho com a realidade ficcional que apresente algo a ser pensado via uma dimensão histórica, coisa que muitos filmes chamados “brechtianos” não fazem, apoiando-se somente na opacidade reflexiva. Como afirma Biette, “a maioria dos filmes inspirados por Brecht retém apenas os signos exteriores do brechtismo”¹⁴¹. Em outros termos, são filmes que se apegam exclusivamente às quebras do ilusionismo e não ao trabalho fundamental que é o de gerar um espectador engajado intelectual e emocionalmente no âmbito das ações de significação histórico-social. Tendo isso em vista, Stam afirma que “a reflexividade não vem equipada com uma valência política a priori, pode ser utilizada pelo esteticismo da arte pela arte, pelo formalismo específico de cada meio, pela publicidade ou pelo materialismo dialético”¹⁴².

É pensando precisamente na importância do gesto, da emoção e da necessidade de reflexão de cunho social que nós consideramos, junto a Dort, o filme *Monsieur Verdoux* (Charlie Chaplin, 1947) como uma obra muitíssimo próxima ao adjetivo “brechtiano”. O longa dirigido pelo cineasta admirado por Brecht retrata a história de um homem que, após perder seu emprego como bancário com a crise de 1929, passa a se envolver com mulheres endinheiradas para matá-las e roubar seu dinheiro. Tal homem já conquista um pouco da identificação simpática do público simplesmente por ser interpretado por Chaplin, uma figura altamente carismática e recorrentemente relacionável em seus outros filmes. Porém, seus horrendos crimes misóginos, retratados como passíveis de serem evitados, interrompem e minam a identificação que a

¹⁴¹ BIETTE, Jean-Claude. “Un cinéma brechtien?”. In: _____. *Poétique des auteurs*. Op. Cit. p. 77.

¹⁴² STAM, Robert. “A Política da Reflexividade”. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. Op. Cit. p. 176.

princípio o público poderia ter com o assassino. Ao fim, quando o personagem está prestes a ser condenado à morte por seus crimes, ele realiza um discurso e, através dele, revela que seus atos são somente um prolongamento de atos já aceitos por aquela sociedade, o que gera uma forte reflexão que faz a mente do público oscilar entre a compreensão da personagem assassina e o entendimento daquele conturbado contexto sócio-histórico.

A partir disso, o filme de Chaplin desenvolve junto ao espectador uma postura quase paradoxal em relação ao protagonista. Inicialmente, apoiamos a sociedade que condena aquele homem por, de fato, seus atos serem inadmissíveis. Depois, após a sociedade ser revelada diante de nós, voltamo-nos contra ela, não porque passamos a apoiar o assassino, mas porque ele traz à tona que o ato dele é basicamente uma espécie de prolongamento da moral reinante naquele contexto. As ações aprovadas por aquela sociedade são praticamente tão problemáticas e vis quanto o aproveitador de mulheres interpretado por Chaplin e esse aspecto só se torna fatidicamente evidente quando o assassino o expõe durante sua fala no julgamento. Em um certo sentido, o filme revela tudo aquilo que estava socialmente oculto naquele contexto e provoca um assombro no olhar do espectador fazendo-o ver aquilo que não é evidente. Com isso, as contradições se instauram. Naquele julgamento, o protagonista, Monsieur Verdoux, evidencia seus próprios contrastes internos e revela as contraditórias ideologias ocultas daquela sociedade e, assim, o filme estimula a análise daquele contexto e denuncia as problemáticas concernentes àquele universo, ressignificando todos os gestos vistos até então no longa.

Quando o cineasta Joseph Losey realizou uma entrevista acerca de sua proximidade com Brecht, ele afirmou categoricamente que a maneira mais fácil de se alcançar o distanciamento é a partir da justaposição dos contrastes e contradições¹⁴³ e é justamente isso que tanto *Monsieur Verdoux* quanto a cena do suicídio de *Kuhle Wampe* fazem. As contradições materiais dos tempos em que se passam os dois filmes são postas à prova através das ações das personagens. Ora, uma lição de moral de um assassino vil a uma sociedade ou um sermão, motivado pelo desemprego, de um desempregado a outro da mesma família só podem ocorrer em tempos muito problemáticos e essas contradições evidenciam perfeitamente os problemas daqueles respectivos contextos. O ato de se justapor contrastes desperta naquele que assiste uma indagação interna e é basicamente esse questionamento interno um dos traços fundamentais do

¹⁴³ LOSEY, Joseph. "L'oeil du maître". Paris: Cahiers du Cinéma nº114, Dezembro de 1960, p. 31.

estranhamento do olhar do teatro brechtiano. As coisas não parecem evidentes e por isso fazem pensar.

Não obstante, se compararmos, em termos de *mise-en-scène*, *Kuhle Wampe* e *Monsieur Verdoux*, vamos notar um grau de artificialidade bem mais forte no filme alemão. O longa dirigido por Slatan Dudow tem uma proposta encenativa bastante rígida e austera, com personagens emocionalmente apáticos que realizam movimentos mecânicos, e isso torna o filme bem mais antinaturalista e opaco se comparado a *Monsieur Verdoux*. Todavia, para nós, esse aspecto de opacidade não é tão relevante para definir um filme brechtiano. De fato, para uma obra ser brechtiana determinadas relações de identificação devem ser restritas para se dar destaque ao contexto social representado, como são em ambos os filmes citados, mas, de qualquer modo, o grau de afastamento que o filme pode proporcionar é altamente maleável.

II.V- Implicações e exemplos de “cinemas brechtianos”

Na verdade, devemos dizer que não existe um filme integralmente brechtiano. Como vimos através de *Kuhle Wampe* e *Monsieur Verdoux*, para se conseguir concretizar no cinema os objetivos de Brecht com seu teatro épico, foi preciso fazer adaptações e alterações no que diz respeito aos meios, em especial devido às diferenças das linguagens de cada arte e, por isso, não há filmes absolutamente brechtianos, somente aqueles que de fato dão prosseguimento aos objetivos do dramaturgo. Como forma de ilustração disso, por exemplo, quando Gerd Gemünden tratou sobre a proximidade do cinema de Fassbinder com o teatro de Brecht, suposta inspiração que Fassbinder negou durante toda sua carreira, Gemünden iniciou seu texto especificamente com a citação de Heiner Müller que afirma que “usar Brecht sem alterá-lo, é traição”¹⁴⁴. Apesar de Müller afirmar um paradoxo, a lógica por trás dessa frase é a mesma que estamos reiterando há um certo tempo em nosso texto, ou seja, é um grande equívoco pensar ou realizar arte brechtiana unicamente a partir das estratégias de distanciamento que o artista alemão utilizava, é transformar a arte em uma retórica - como diz Dort -, é fazer um “passo a passo” e pasteurizar a sua proposta vanguardista. Em outros termos, é não ser brechtiano. Assim, por vezes, um diretor de cinema pode realizar arte brechtiana mesmo desprezando aquilo que ele conhece de Brecht.

¹⁴⁴ GEMÜNDEN, Gerd. “Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder’s German Hollywood.” In: *New German Critique*, no. 63, outono 1994, p. 55.

Na nossa concepção, Fassbinder, por mais que negasse e desdenhasse a proximidade de seus filmes com Brecht, é um artista que em alguns momentos de sua carreira fez sim cinema brechtiano. Ainda que ele, muito influenciado pela deturpação que as teorias teatral e cinematográfica fizeram com o pensamento de Brecht, tenha dito que o criador do teatro épico “fez as pessoas pensarem, mas ele [Fassbinder] fazia as pessoas *sentirem* e pensarem”¹⁴⁵, seus filmes alcançaram exatamente aquilo que Brecht idealizou como objetivo de seu teatro. O diretor do Novo Cinema Alemão conseguiu brilhantemente, em longas como *O Medo Devora a Alma* (*Angst Essen Seele Auf*, 1974) ou *O Casamento de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), somente para citar alguns, criar fortíssimos momentos capazes de gerar assombro ao trazer à tona características dialéticas ocultas de determinados contextos sócio-históricos da(s) Alemanha(s) por ele representada(s).

Fassbinder se utilizava de estratégias que, diferentemente de *Monsieur Verdoux*, são mais reconhecidas pela teoria do cinema como criadoras de desfamiliarização e estranhamento, como a recorrente frontalidade dos enquadramentos de *O Medo Devora a Alma*. Nesse filme, os planos posicionam, por repetidas vezes, as personagens frente a frente com o público, como se as imagens do filme tivessem como objetivo específico confrontar o espectador, tirando-o de um lugar confortável. A imagem 4 abaixo, por exemplo, diz respeito aos olhares que uma mulher branca de 60 anos, sozinha, recebe ao entrar em um bar frequentado por pessoas mais jovens e, em boa parte, estrangeiras na Alemanha dos anos 1970. O plano dos olhares dura pouco mais de cinco segundos e todas as personagens permanecem estáticas durante esse tempo. Com a frontalidade, com a estaticidade das personagens e com um certo prolongamento do tempo do plano, Fassbinder evidencia justamente o gesto do olhar que julga e que carrega, assim, uma forte significação histórico-social.

¹⁴⁵ Ibid., p. 59.



Essa imagem que devolve de frente o olhar do espectador, utilizada bastante durante o filme, é algo que, de fato, pode até remeter à quebra da quarta parede e a algumas estratégias que Brecht utilizou em determinadas peças. Entretanto, é uma opção formal particular pensada especialmente por Fassbinder para tal filme que funciona como um meio de se alcançar a postura analítica do espectador, tendo um resultado estético bem distinto de qualquer coisa já realizada por Bertolt Brecht. Então, retornamos à idéia que estamos defendendo até aqui: para dar continuidade ao teatro brechtiano no cinema, é mais interessante cumprir os objetivos que Brecht tinha com suas peças - fazer pensar sobre determinado contexto histórico e, ao mesmo tempo, provocar emoções, dando destaque ao gestual nesse processo - do que simplesmente tentar alcançar os resultados estéticos que ele concretizava.

Como dissemos, Fassbinder não se inspirava diretamente em Brecht, negava essa influência, mas, por ter interesses muito semelhantes aos do dramaturgo - fazer pensar e, ao mesmo tempo, emocionar - e por ter um excepcional controle da técnica, produziu cinema brechtiano. Talvez o caso dele guarde algumas pequenas similaridades com o de John Ford, que veremos mais detidamente no próximo capítulo, ou mesmo com o de Kenji Mizoguchi: cineastas com um exímio controle do espaço, do tempo do plano e do movimento dos atores que

conseguiram, em alguns de seus filmes, mesmo sem pensar em Brecht, evidenciar elementos ocultos e tensões materiais de determinados contextos sócio-históricos.

Ainda assim, é necessário pontuar que há uma gama de cineastas que assumidamente se inspiraram em Brecht. Alguns deles, para citar novamente Biette, retiveram somente traços externos do brechtismo, como Lars Von Trier em *Europa* (1991) e *Dogville* (2003), Adam McKay em seus três filmes que tentam tematizar questões recentes da política norte-americana e Todd Solondz em seu *Palíndromos* (*Palindromes*, 2004). Por outro lado, um cineasta como Vittorio Cottafavi é um exemplo de realizador que, especialmente em um de seus longas, conseguiu trabalhar com signos externos do brechtismo e, ao mesmo tempo, concretizar aquilo que Brecht buscava com seu teatro.

Em uma entrevista sobre *O Filho de El Cid* (*I Cento Cavalieri*, Vittorio Cottafavi, 1964), Cottafavi afirmou com todas as palavras que foi inspirado por Brecht e que buscou aplicar à linguagem de seu filme o cânone daquilo que é chamado de “novo épico”¹⁴⁶. Esse longa, que carrega uma postura altamente popular e cômica em seu desenvolvimento, retrata um conflito sanguinolento entre brancos e árabes na Espanha medieval dos anos 1000; uma batalha altamente evitável, como mostra o filme, não fosse a imbecilidade e o arrivismo dos humanos envolvidos no conflito. Dentre as estratégias advindas diretamente das peças brechtianas e utilizadas por Cottafavi em seu filme estão o trabalho dos atores que não se identificam completamente com as personagens e que evidenciam isso através de suas interpretações, os diálogos fora de seus tempos históricos, a exploração e a forte utilização dos contrastes, a quebra da quarta parede e o uso de uma música independente da ação. Nas palavras do diretor:

Em *O Filho de El Cid*, tentei aplicar os cânones do 'novo épico' ao meio cinematográfico. É por isso que o filme começa e termina com um monólogo do pintor dirigido ao espectador. É por isso que a tragédia e a farsa se alternam quase tendo a cor uma da outra. É por isso que os atores não se identificam com os personagens, mas os representam para nós como separados deles. E os diálogos estão fora do seu tempo histórico, e tendem sempre a uma ambivalência de sentido, para não permitir ao espectador uma fuga, uma fuga para a fábula, mas para forçá-lo a ficar fora da história, para tentar esclarecer o significado dos fatos e idéias e, finalmente, fazer uma escolha.¹⁴⁷

¹⁴⁶ COTTAFVI, Vittorio. In: GILLES, Paul. “Vittorio Cottafavi parle des ‘Cent cavaliers’”. Paris: Cahiers du cinéma, n°207, dezembro de 1968, p. 76.

¹⁴⁷ Ibid., pp. 76-77.

O longa se constrói de modo a evidenciar a todo tempo como os seres, mesmo tendo parcialmente razão, insistem em cometer equívocos primários nas suas respectivas relações com o outro ou com o seu meio, a partir da maneira como a cena seguinte sempre contradiz algum aspecto afirmado por algo ou alguém presente na cena anterior - as certezas das personagens sempre são contraditas ou abaladas pelo movimento seguinte do filme. Um exemplo brilhante disso, e que evidencia o cumprimento dos objetivos brechtianos em tal obra, dá-se no fim do longa, em que há uma grande e destrutiva batalha final entre os mouros e os brancos. Nessa sequência, o diretor italiano inicia mostrando os exércitos de cada um dos grupos montados em cima de cavalos e com lâminas nas mãos, os árabes de azul e os brancos de vermelho, com cada uma das cavalarias em um canto do deserto, até que decidem se atacar. Quando os grupos se encontram no meio daquela paisagem árida e começam a matar um ao outro, os enquadramentos fechados de Cottafavi fazem com que o espaço visual se torne caótico ao ponto de o cenário ao redor sumir e somente restar a poeira, o céu e os corpos caindo dos cavalos. Além disso, a música, antes com ares épicos de iminência de um conflito, torna-se uma grande peça alegre de flamenco repleta de palmas, evidenciando o caráter independente dos sons que potencializa o grau da tragédia representada por ser tão evitável e por ter um motivo tão estúpido.

Poucos momentos a seguir, o filme, que anteriormente era filmado em um *technicolor* vibrante e exuberante, se torna preto e branco, e as diferenças entre aqueles com roupas vermelhas e azuis somem, restando somente corpos humanos digladiando-se, com a diferença de que uns têm mais tecido sobre a pele que outros. Ao fim, com quase todos participantes da batalha mortos, o general do exército branco, personagem com fortes traços quixotescos, esfaqueado e sangrando sem conseguir ficar em pé sozinho, afirma para seu filho (que o mantém de pé) que eles venceram e que o homem é feito justamente para isso, para lutar (“agora poderei mostrar as cicatrizes de minha coragem”¹⁴⁸), diz ele em tom celebratório e heroico depois de perceber que está ferido), até que ele mesmo nota que não está bem e morre. A partir desses contrastes - um conflito épico e sério que se torna uma grande piada trágica a partir da música, um filme colorido que se torna preto e branco (anulando, assim, as diferenças de cor do figurino que definem o lado das personagens), um personagem que valoriza a guerra e o espírito guerreiro e, logo depois de celebrar esse traço em si mesmo, morre em virtude de uma batalha - e desses artifícios que por momentos conservam Brecht e por outros realizam pequenas adaptações,

¹⁴⁸ No original: “Adesso potrò finalmente mostrare i segni del mio valore”.

Cottafavi evidencia as contradições morais dos homens daquele tempo, traz à tona a burrice de um gesto de heroísmo vazio e convida o espectador a refletir sobre aquele contexto histórico via uma dimensão materialista. Desse modo, faz cinema brechtiano.

Curiosamente, contradizendo nossa concepção, em entrevista à revista *positif* em 1968, o próprio Cottafavi afirmou que notou em uma sessão de cinema de *O Filho de El Cid* que as pessoas se demonstraram muitíssimo frias diante do decorrer do filme, ficando sem refletir sobre o contexto histórico encenado (um dos grande objetivos do diretor) e, por isso, ele imaginou que tivesse fracassado em sua empreitada brechtiana. “Talvez eu não tenha alcançado meu objetivo ao mesmo tempo em que fui bem-sucedido no método (...) Felizmente, nunca disse que estava fazendo Brecht, o que, pelo menos, salva o nome de Brecht (risos)”¹⁴⁹, diz o diretor. Mas o que podemos dizer, com a distância temporal de mais de cinco décadas em relação à entrevista do diretor italiano, é que distanciamento nenhum é capaz de forçar a pessoa a pensar ou a tirar conclusões morais específicas. O que uma obra artística com distanciamento, de fato, pode fazer é simplesmente disponibilizar as estratégias diante do olhar do espectador e ele, engajado e impactado por um certo estranhamento proveniente da experiência estética, investir-se por vontade própria a refletir. Nesse sentido, muitos poderiam assistir a peças de Brecht e não sair com nenhum tipo de reflexão de cunho moral, ou simplesmente achar tudo pobre ou ruim por não entender, mas o estímulo à reflexão e os questionamentos de cunho social estavam lá. Tudo diz respeito ao ato de disponibilizar a dimensão sócio-histórica do representado à reflexão do espectador. O distanciamento é um apelo, um convite, e tanto Brecht em seu teatro épico quanto Cottafavi em *O Filho de El Cid* realizam esse chamamento ao espectador, cabe a ele aceitar ou não.

Talvez o diretor italiano, no momento da entrevista, tenha pensado que seu filme distanciou demais o espectador ao ponto dele não conseguir se engajar emocional e moralmente. Mas apesar da sensação que ele teve naquele momento (sobre a qual não temos base para discutir, uma vez que é uma percepção incerta sobre o comportamento do público em um determinado momento no passado), temos a forte convicção de que as conclusões que ele extraiu daquela situação são equivocadas, uma vez que, como demonstramos, o filme é sim capaz de possibilitar ao espectador a extração de constatações sociais e morais, ao mesmo tempo em que

¹⁴⁹ COTTAFVI, Vittorio. In: TAVERNIER, Bertrand. “Entretien”. Paris: Positif, n°100-101, dezembro de 1968, p. 62.

produz emoção, em especial se pensarmos no segmento da batalha final do filme, que analisamos brevemente. Nessa perspectiva, embora consideremos que *O Filho de El Cid* consegue realmente unir emoção e reflexão de cunho histórico-social, a fala de Cottafavi sobre seu filme expressa uma preocupação bem condizente com o que estamos abordando até aqui, que é o fato de que muitos filmes ficam só com as estratégias dotadas de opacidade (com o método, com o meio, com a técnica), e não com o objetivo base do teatro brechtiano (a reflexão de cunho social a partir da encenação e a emoção decorrente disso). Provavelmente o pensador que melhor se expressou acerca dessa questão do apego ao método de Brecht no cinema tenha sido Jean Claude Biette em seu texto “Un Cinéma Brechtien?”:

(...) a maioria dos filmes inspirados por Brecht (...) abarcam apenas uma aura brechtiana: ao empregarem artifícios que significam e funcionam no teatro, eles os transformam em efeitos de estilo ou maneirismos (a menos que tais artifícios sejam, como em Eisenstein, compensados e dialetizados em uma estrutura de artifícios). Os chamados filmes 'brechtianos' reivindicam frequentemente, com esta forte enunciação operada pelos seus diretores, uma mais-valia cultural que muitas vezes não passa de um academicismo marxista ou esquerdista. Alguns aborrecidos e aplicados, outros engenhosos e simples instrumentos de tomada de poder pessoal, dão uma visão esquemática de Brecht. São, além disso, produtos que respondem apenas a leis exteriores ao trabalho cinematográfico e que supostamente enriquecem esse primo pobre.¹⁵⁰

A fala de Biette acima diz respeito às conclusões que ele extraiu diretamente do longa metragem *Lições de História (Geschichtsunterricht)*, Jean Marie Straub e Danielle Huillet, 1972), que, de acordo com ele, é o mais próximo possível de um filme brechtiano. Segundo o escritor, esse filme, que decorre de trechos de um romance inacabado de Brecht chamado *Os Negócios do Sr. Júlio César (Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar)*, 1949), por mais radical e distanciado que seja, utiliza todos seus artifícios anti-ilusionistas em favor justamente do mergulho do espectador no centro do discurso sócio-histórico desenvolvido por Brecht em tal livro. Em vez de os artifícios distanciadores chamarem atenção quase que exclusivamente para si mesmos, como em vários filmes inspirados por Brecht, Straub-Huillet os utilizam no longa para fazer especificamente aquilo que o dramaturgo alemão idealizava com os de seu teatro: promover a reflexão e a análise moral sobre um espaço-tempo. Nessa ótica, ao colocar homens vestidos de banqueiro, agricultor, escritor e advogado do Império Romano em cenários da Roma dos anos 1970, fazendo-os declamar extensos trechos sobre as mudanças pelas quais eles passaram

¹⁵⁰ BIETTE, Jean-Claude. “Un cinéma brechtien?”. In: _____. *Poétique des auteurs*. Op. Cit., p. 77.

quando eram vivos e intercalando essas passagens com um passeio de carro por ruas estreitas da atual capital italiana, o filme evidencia as tensões e contradições daquela cidade e mostra, cristalizado no espaço, como elas foram se desenvolvendo ao longo do tempo.

Em um certo sentido, a progressão dialética da história é posta a prova. Apesar das imagens de um passeio de carro por Roma - ou fotografias das fábricas Krupp - não evidenciarem nada sobre esse local - uma vez que o real se desviou para o plano do funcional -, quando se cria algo de artificial para compreender esse território, como por exemplo uma inteligente encenação antinaturalista em contraponto a essas imagens, aquilo que estava inevidente salta diante dos nossos olhos. A partir disso, uma relação assíncrona com o real se estabelece e, desse modo, as camadas geológicas e heterogêneas da história submergem. Dito isso, alguns podem até argumentar que o filme não tem um teor tão popular e que promove uma relação muito mais intelectual do que emocional com o espectador e, de fato, isso é verdade, o longa é uma espécie de exemplo radical de opacidade em um filme brechtiano, mas de qualquer modo, ele mostra através de sua radicalidade estética que a reflexividade de muitos filmes erroneamente chamados de “brechtianos” não vem dotada de reflexão social como ocorre em *Lições de História*.

Danielle Huillet e Jean Marie Straub durante sua carreira exploraram diferentes meios de trazer para o cinema artifícios advindos do teatro brechtiano. Adaptaram peças, como *Antígona* (*Die Antigone des Sophokles*, Bertolt Brecht, 1948), partiram do método de atuação brechtiana em diversos filmes, jogaram com a artificialidade da relação dos atores com os cenários e são provavelmente os diretores que mais destrincharam, com uma proposta praticamente científica, as potencialidades de significação dos meios brechtianos no cinema. Por vezes, esse estudo dos artifícios brechtianos resultava em filmes como *Machorka-Muff* (1963), *O Noivo, a Comediante e o Cafetão* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968), *Antígona* (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*, 1992) e *Lições de História*, que são obras que se aproximam de Brecht também no sentido das intenções, no sentido do interesse pelas questões que estimulam a tornar evidente aquilo que está disfarçado em determinado contexto sócio-histórico. No entanto, a dupla Straub-Huillet, embora tivesse uma preocupação referente a *mise-en-scène* que tangenciava as técnicas de distanciamento brechtianas, levou majoritariamente os meios de Brecht para um outro lugar, para desenvolver um trabalho estético próprio e independente, que

não fosse uma mera repetição, em outra arte, dos exercícios e dos objetivos do dramaturgo alemão; quase como, conforme já dito, um estudo científico das potencialidades de significação. Tendo isso em vista, se, por um lado, Biette considera *Lições de História* o filme mais próximo do adjetivo brechtiano, o próprio diretor de *Lições de História*, que estudou Brecht como poucos outros diretores, considera John Ford o diretor mais brechtiano de todos¹⁵¹. É o que também analisaremos na próxima parte.

¹⁵¹ STRAUB. Jean-Marie. “Straub and Huillet on Filmmakers They Like and Related Matters”. In: *The Cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, ed. Jonathan Rosenbaum, Nova York: The American Film Institute, 1982, p. 6.

III.

O *Western*, John Ford, *Rastros de Ódio* e a polifonia

Propor-se a falar sobre filmografias tão comentadas, estudadas e revisitadas como a de John Ford, e mais especificamente um filme como *Rastros de Ódio*, pode parecer desafiador, passar a impressão de que não há nada mais a ser dito e causar a sensação prévia de que seu texto não será nada além de uma repetição pobre de tudo aquilo que já foi dito de modo mais complexo e sofisticado por pessoas muito mais inteligentes. A desconfiança pode pairar e, por vezes, paralisar aquele que se propõe a escrever. Por que falar mais uma vez sobre *Rastros de Ódio*? Adiantamos que as respostas são várias, mas praticamente todas elas se depositam no próprio filme. Desde a década de 1950, tanto foi escrito e pensado sobre o longa que um debruçamento detido sobre esses textos em perspectiva com o filme torna nítido que qualquer proposta de leitura definitiva sobre o longa beira o absurdo e a ingenuidade. Nenhum autor, apesar dos mais brilhantes textos escritos, deu conta do filme como um todo e dificilmente algum dará. Acreditamos que boas reflexões sobre obras tão complexas como *Rastros de Ódio* funcionam menos como tentativas de fechamento e explicação final sobre o objeto artístico, do que como pequenas partes que apresentam diferentes abordagens acerca do objeto - partículas que redimensionam alguns aspectos, clarificam certos elementos, deslocam determinados sentidos, etc. - e que integram um grande diálogo inconcluso. Aqui segue nossa busca de contribuição para esse diálogo.

Antes de partirmos diretamente para o filme, vamos fazer dois desvios que abordam tanto o contexto do *Western* na década de 1950 quanto a recorrente operação burlesca do cinema de Ford que desconstrói a rigidez dos mitos. Nós faremos esses desvios porque, na nossa concepção, *Rastros de Ódio* é um complexo cruzamento e intrincamento entre a ascendente discussão racial nos *Westerns* norte-americanos dos anos 1950 e o forte interesse do cinema de John Ford em realizar comentários sobre os mitos. Prossigamos, então.

III.I- O *Western*, o contexto do gênero nos anos 1950 e os indígenas em Ford

Definir o gênero cinematográfico do *Western*, assim como propor uma delimitação rígida para gêneros artísticos tão difundidos como ele, é uma tarefa altamente complexa. Para cada definição, centenas de exceções. De modo semelhante ao que ocorre com a sátira menipeia, é praticamente impossível reduzir a grande heterogeneidade de obras do *Western* a um único acento; as bordas do gênero são porosas, permitem a entrada e saída de elementos, possibilitando assim a transformação de códigos e motivos uma vez cristalizados. Para pensá-lo, é mais interessante remeter-se àquilo que Bakhtin chama de “essência do gênero”, ou seja, às origens dele, às premissas ideológicas base, às suas ascendências específicas e, assim, entender as modificações específicas pelas quais esses aspectos passaram em determinados momentos.

No caso específico do horizonte de possibilidades aberto pelo *Western* no cinema, sua matriz diz respeito a um intrincado e multifacetado cruzamento de referências artísticas que vão da literatura - com o gênero épico clássico, os romances indigenistas, as narrativas de conquista de território, os romances de cavalaria, entre outros - à pintura - com as telas de Charles M. Russell, de Frederic Remington, de Charles Schreyvogel, de George Catlin, etc.; tudo isso sintetizado de diferentes maneiras, com o intuito de ilustrar e/ou tematizar um imaginário e uma perspectiva branca acerca de um momento específico (apesar de amplo) da nação norte-americana, o de sua formação. Embora mais de 300 anos façam parte desse processo, a maioria dos filmes privilegiou o século XIX - com grande destaque à sua segunda metade. Os grandes temas base do gênero são a luta por espaços e recursos, os conflitos entre grupos distintos (e, costumeiramente, decorrente disso, o racismo), a marcha em direção ao oeste, a fronteira, a docilização de terras selvagens por meio da chegada do progresso e da tecnologia e, principalmente, a complexa relação entre civilização e barbárie. Os famosos motivos associados a esses temas, como o deserto, as pequenas cidades repletas de violência, o xerife (símbolo de civilização), os foras-da-lei, os cowboys e os indígenas (tratados, em sua premissa ideológica, ora como “bons selvagens”, ora como violentos guerreiros selvagens) são traços que dão forma a um todo que pode se apresentar de maneiras altamente distintas. De todo modo, em síntese, a base que formou o *Western* é o mito em torno da expansão norte-americana, que ideologicamente é marcado pela crença nas leis brancas, na civilização, no cristianismo e no progresso.

Dito isso, embora o gênero parta do mito, os filmes não são necessariamente a mera reprodução dele. Pensando de uma perspectiva ideológica, essas obras artísticas também não realizam obrigatoriamente a simples repetição do discurso mítico, mas trabalham com ele de modo a responder, criticar, deslocar, questionar ou, ainda assim, corroborar com ele. Além disso, muitos *Westerns* sequer se referem à realidade norte-americana ou ao mesmo tempo histórico em que ocorreu a formação dos Estados Unidos enquanto nação. Nesse sentido, ao se deparar com diferentes exemplares do gênero, muitíssimos deslocamentos ideológicos são vistos e é possível dizer que isso seja um dos aspectos mais fundamentais na conservação de interesse do público. Assim, uma perspectiva ideológica carregada por indivíduos do século XVIII ou XIX, em contato com artistas e espectadores de diferentes momentos dos séculos XX e XXI, pode gerar as mais variadas abordagens e leituras, das mais ricas às mais pobres, o que proporciona a constante revisão e transformação do gênero.

Um exemplo de pequeno remodelamento dos códigos do *Western* ocorreu no fim dos anos 1940 e começo dos anos 1950. Neste que foi provavelmente o momento mais prolífico de produção de filmes do gênero, os grandes estúdios norte-americanos, com receio de estagnação e repetição de códigos já consolidados (e, conseqüentemente, perda de faturamento), resolveram dar uma maior atenção ao ponto de vista das personagens indígenas em seus filmes - algo que vinha acontecendo de modo extremamente pontual e esparso em longas isolados ao longo da história do *Western* no cinema. Se o que se consolidou até então como hegemônico nas narrativas do gênero foi a focalização nos dramas das personagens brancas, para as quais os nativos raramente existiam além de empecilhos no caminho à concretização de seus objetivos dramáticos - recorrentemente vilões agressivos/incivilizados¹⁵² ou seres inocentes/puros/bobos com problemas comunicativos com os brancos que se impunham no meio da jornada dos heróis -, nos anos 1950 é possível encontrar uma quantidade relativamente considerável de longas em que há justamente a exploração ou até mesmo o protagonismo dos pontos de vista das personagens indígenas.

Evidentemente, eram obras cinematográficas que, por trás da focalização narrativa no modo de vida ameríndio, transmitiam uma perspectiva *branca* fortemente marcada pela relação

¹⁵² De acordo com Stam e Shohat, entre 1850 e 1890, período privilegiado pelos *Westerns*, houve provavelmente 6 ataques maciços de indígenas a fortes militares, mas no gênero isso se tornou um grande *topos*. Basicamente, indígenas foram tornados agressores em narrativas em que eles, símbolos do barbarismo, da incivilização, eram derrotados pelos brancos, símbolos da civilização. Ver: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. “O Paradigma do Faroeste”. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 170.

com a ideologia mítica. Isto é, não eram filmes realizados por indígenas ou falados em suas respectivas línguas, mas sim filmes realizados por brancos que expressavam, para brancos, a perspectiva mítica acerca dos grandes guerreiros indígenas da formação norte-americana ou da própria vida dos mais diferentes povos nativos. Ademais, na maioria absoluta das vezes, os próprios indígenas em papéis narrativos mais substanciais eram interpretados por atores brancos. Ainda assim, em um certo sentido, era uma maneira dos brancos de trabalharem internamente e explorarem economicamente o sentimento de culpa e remorso impregnado nos Estados Unidos - sentimento que ascendia nos anos 1950 devido ao crescimento dos estudos raciais -, por serem culpados pelo genocídio e etnocídio de diversos povos indígenas. Uma espécie de lamento e elegia póstuma - mais fácil por ser póstuma - sobre as vidas ameríndias tiradas pelo processo de civilização e, nesse mesmo movimento, uma maneira de retrabalhar os códigos do gênero para mantê-lo em transformação.

Como ocorreu bastante em filmes produzidos pela Universal International Pictures naquele momento, eram comumente narrativas maniqueístas de reconciliação racial entre brancos e indígenas. Entre elas, podemos destacar duas principais vertentes exploradas pelo mercado que se diferem principalmente pela figura protagonista, pois em ambas a realidade diegética dividia as personagens entre brancos e nativos bons e brancos e nativos maus. Na primeira vertente, utilizavam-se enquanto protagonistas grandes, honrados e inteligentes líderes indígenas em busca de paz, que se uniam aos brancos bons (também homens honrados e justos na busca de trégua dos conflitos) para combater o lado mau, formado por brancos e indígenas invejosos, gananciosos e repletos de ódio por se sentirem à sombra dos grandes líderes. Assim, depois de muitas batalhas e sacrifícios no percurso, conquistava-se algo próximo da paz; é, por exemplo, o caso de *Herança Sagrada* (*Taza Son of Cochise*, Douglas Sirk, 1954) e de *O Grande Guerreiro* (*Chief Crazy Horse*, George Sherman, 1955). Na segunda vertente narrativa comum naquele momento, o grande tropo era o protagonista branco, simpático pelo modo de vida nativo, que se juntava aos indígenas (às vezes se envolvendo amorosamente com uma nativa) e buscava, junto a um chefe honrado, a paz entre os diferentes povos, apesar da resistência tanto de alguns indígenas quanto de alguns brancos. É o que ocorre, por exemplo, em *Flechas de Fogo* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950) e em *Coração Selvagem* (*Tomahawk*, George Sherman, 1951). Em resumo, esses filmes eram fantasias políticas que, ao colocar recorrentemente a questão econômica de lado na expansão norte-americana, acreditavam que, se houvesse líderes bondosos

e comedidos dos dois lados da história, muito menos sangue teria sido escorrido, em especial sangue indígena.

Apesar das tensões internas na construção discursiva de cada um - um filme como *Flechas de Fogo*, por exemplo, apresenta nuances o suficiente para barrar uma imputação de adjetivos semelhantes à “maniqueísta” - e das disparidades qualitativas entre esses filmes chamados problematicamente de “pró-indígenas”, a expressiva quantidade deles, o crescente interesse artístico pelas personagens ameríndias e as mudanças sócio-culturais, em especial no que diz respeito à questão racial, experienciadas nos anos 1950 fizeram com que, mesmo em *Westerns* focalizados majoritariamente em personagens brancas, houvesse comentários críticos (mesmo que, por vezes, repletos de incoerência e nem sempre sofisticados no retrato dos contextos sociais) ao ódio racial e à postura violenta do lado civilizatório branco. Esse contexto de transformações do *Western* foi algo que Michel Delahaye notou em 1959 ao analisar retrospectivamente a década de 1950. Segundo o autor,

A abundância de westerns pró-indígenas ou de observações pró-indígenas nos westerns (aproveitando essa ocasião para citar *Terra Selvagem* [*Comanche Territory*] , *Coração Selvagem* [*Tomahawk*] , Mexico...) fez com que o que antes parecia como revolucionário tenha se tornado uma conquista sobre a qual projeta mais ou menos explicitamente, mesmo no mais inofensivo western indígena. Trata-se de um contexto que nenhum western pode mais ignorar seja qual for o partido que o move (seria interessante estudar desse ponto de vista *Run of the Arrow*, western pró-indígena e sulista) e a partir do qual será possível ir ainda mais longe, pois nem tudo foi feito neste domínio.¹⁵³

Embora haja a utilização de termos como “revolucionário” por parte de Delahaye, é altamente questionável a postulação de que os *Westerns* dessa leva teoricamente “pró-indígena” ou qualquer um com tentativas de comentários bem intencionados sejam mais progressistas que os demais¹⁵⁴. Atualmente, vemos filmes repletos de comentários supostamente virtuosos que se ligam a pautas identitárias, sociais e anti-mercado que são a completa adesão daquilo que teoricamente visam criticar e, naquele momento com os *Westerns*, não era tão diferente assim. O

¹⁵³ DELAHAYE, Michel. "Vers une Réconciliation raciale "[título no índice]"/"Vers une inversion du manichéisme" [título no texto]. Trad. João Abdala. Paris: Présence du cinéma n° 2-3, julho-setembro de 1959, p. 26.

¹⁵⁴ Uma das contradições ideológicas mais interessantes de se observar nos filmes da tendência “pró-indígena” dos anos 1950 ocorre em *Flechas de Fogo*. O traço progressista que o longa evidentemente buscava se desenvolve de maneira coerente ao longo do filme até que, ao fim, para que a paz entre brancos e indígenas seja estabelecida permanentemente, ocorre a morte da jovem indígena (Debra Paget) com quem o personagem de James Stewart - o branco justo na busca de trégua de conflitos - se relacionava. Nesse sentido, somente com a dissolução do casal interracial (aquele que perturbava a ordem social) e, mais ainda, com a morte de mais uma mulher indígena, a paz é alcançada. Cabe refletir até que ponto, então, o “progressismo” do filme vai.

que houve nos anos 1950 com o faroeste foi somente uma tendência cultural e mercadológica que induzia um determinado foco aos filmes e não uma real vitória do progressismo. A história de nenhum gênero cinematográfico é linear e muito menos indica uma constante em direção ao progresso moral. Mesmo com protagonistas teoricamente indígenas, os filmes continuavam expressando um ponto de vista branco e mítico acerca da história, a diferença é que havia o reconhecimento da conduta genocida dos americanos, mas isso vinha por vezes a custo da dissimulação da perspectiva nativa. Essa dissimulação, por mais bem intencionada que seja, não passa de um fingimento que afirma virtuosamente entender O Outro sem entendê-lo de fato; uma reificação orgulhosa daquele que é diferente e, por isso, altamente alienante e perniciosa, uma vez que parte da crença equivocada e paternalista de que se conhece a verdade desse Outro. Como questiona Tag Gallagher:

Como [John] Ford observa em *Crepúsculo de uma Raça* (1964), são as palavras brancas, a linguagem branca, que têm sido a nossa arma mais potente contra os índios. Será que nós, os descendentes dos seus destruidores, devemos agora ter a pretensão de contar as suas histórias na língua que os destruiu? Já é tempo de reconhecer a responsabilidade de tornar as suas histórias parte do nosso patrimônio comum?¹⁵⁵

É curioso que um questionamento tão potente de Gallagher tenha como base um momento de um filme de John Ford, cineasta cujos filmes, à exceção de *Sangue de Heróis* (*Fort Apache*, 1948), foram tratados por Delahaye como racistas e contrários à tendência pró-indígena do período. Mais curioso ainda o fato de que, principalmente a partir de 1948 - ano de *Sangue de Heróis* -, esse diretor tenha feito do racismo um dos principais temas de seu cinema com filmes como *O Sol Brilha na Imensidão* (*The Sun Shines Bright*, 1953), *Rastros de Ódio*, *O Último Hurrah* (*The Last Hurrah*, 1958), *Audazes e Malditos* (*Sergeant Rutledge*, 1960) e *Terra Bruta* (*Two Rode Together*, 1961). Toda essa peculiaridade reside no fato de que, em boa parte dos filmes de Ford com a presença de personagens nativos, a abordagem se dá menos com comentários “pró-indígenas”, no sentido de uma exaltação dissimulada de uma cultura ou etnia específica - como em vários filmes da leva “pró-indígena” -, do que com estudos críticos e corrosivos à civilização branca, uma vez que o interesse do cinema de Ford se deposita fundamentalmente sobre personagens brancas; “seu mundo de histórias é o do homem branco”¹⁵⁶. Nesse sentido, quando os indígenas aparecem nos filmes de Ford é mais para se

¹⁵⁵ GALLAGHER, Tag. *John Ford: The Man and His Films*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 410.

¹⁵⁶ Ibid, p. 406.

pensar a relação que os brancos tiveram entre si no contato com eles do que para contar suas próprias histórias. A focalização não é transgredida, a narração não avança arbitrariamente o terreno indígena; se sabemos algo sobre esse Outro, é porque narrativamente algum branco se deparou com Ele. Em outros termos, o olhar branco da narração está focado em estudar os diferentes tipos de olhares brancos da diegese. É fortemente ligado a isso o motivo de os nativos de seus filmes serem míticos, eles são imagens que os brancos construíram deles, são retratos ameríndios que vieram precisamente da imaginação dos brancos. A precisão e a fidelidade da representação de cada etnia como existia na realidade não era o foco, o foco eram os brancos e a fidelidade era ligada à imaginação que os brancos tinham desse Outro racial. Em outras palavras, a imagem mítica dos indígenas no cinema de Ford serve fundamentalmente para pensar o que os brancos fizeram com esses povos.

É espantoso contemplar a enorme quantidade de imagens europeias e branco-americanas dos índios, considerar o constante fascínio e inspiração que estas imagens têm mantido durante quinhentos anos, e reconhecer quão terrivelmente irrelevante este avassalador tesouro de imagens tem sido para o que os índios individuais realmente eram e, portanto, quão relevantes essas fantasias se tornaram para a formação de atitudes brancas em relação a esses indivíduos, para a formação dos prismas, os ícones, através dos quais percebemos os índios – e quão responsáveis são essas fantasias pelo que foi feito a esses indivíduos. É disso que trata John Ford.¹⁵⁷

E mesmo na representação de um outro povo que também não se enquadra no parâmetro de branco norte-americano, seu próprio povo, o irlandês, Ford não buscou a fidelidade. Em *Depois do Vendaval* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952), o diretor partiu também dos estereótipos, do mito, fazendo inicialmente um retrato cândido e bucólico da Irlanda para ao fim observar as contradições dentro da imagem convencional construída por ele. Isso enfureceu alguns escritores, “de jeito nenhum consigo ver que [a Irlanda de Ford] tenha qualquer relação com a Irlanda que eu ou qualquer outra pessoa possa ter visto ou conhecido”¹⁵⁸, reclamou um crítico. Mas Ford parte de convenções e símbolos de bom grado, uma vez que um dos grandes papéis dele como diretor é entender como os mitos, os estereótipos e as convenções agem na realidade.

Esse tratamento de Ford é um aspecto que influencia a construção e a estrutura dos filmes como um todo e que provoca muitas compreensões equivocadas a respeito de seu cinema.

¹⁵⁷ Ibid, p. 408.

¹⁵⁸ EDWARDS, Hilton citado em GALLAGHER, Tag. *John Ford: The man and his films*. Op. Cit., p. 408.

Não espanta, nessa ótica, que Delahaye diga que o “racismo patrótico”¹⁵⁹ caracteriza um filme como *Rio Bravo* (*Rio Grande*, John Ford, 1950) e afirme que, em *Rastros de Ódio*, John Ford produza a “eterna mensagem de incompatibilidade entre duas raças”¹⁶⁰; colocando os filmes do diretor dos anos 1950 como opostos à tendência “pró-indígena”. Provavelmente Delahaye não notou seu equívoco por não ter se dedicado suficientemente a captar a peculiaridade do desdobramento discursivo na forma dos filmes de Ford. Por um lado, é até compreensível o equívoco do escritor, uma vez que John Ford nunca buscou assumir o papel de contar a história dos indígenas, nem de criar fantasias políticas de reconciliação; a consciência do caudaloso rio vermelho da história provavelmente o desestimulou a avançar até esse outro lado da margem. Mas não notar a potência crítica de uma frase como “o que torna os soldados grandes é odioso para mim”¹⁶¹ proferida por Maureen O’Hara em *Rio Bravo*, o retrato do exército americano repleto de contradições no mesmo filme ou os comentários corrosivos de um filme como *Rastros de Ódio*, para reduzir esse longas simplesmente a racistas, é altamente questionável e desonesto. A verdade é que John Ford foi um dos cineastas que melhor transmitiu cinematograficamente como o racismo, em todas as suas contradições, fundou, sustentou e amaldiçoou (e continua a amaldiçoar) a história dos EUA. Veremos, a seguir, alguns dos procedimentos que fazem o cineasta ser capaz de lidar com essas contradições.

III.II- O Mito, sua desconstrução e carnavalização em Ford

“[Ford] É o último poeta medieval de uma civilização electrónica.”¹⁶²

No capítulo anterior, afirmamos que a grande base do *Western* se posiciona sobre o mito em torno da fundação norte-americana e também apontamos que os filmes ao longo da história lidaram com esse mito de diferentes maneiras. Cabe ressaltar, agora, com o intuito de um melhor entendimento acerca do trabalho de John Ford, alguns aspectos acerca de como um mito age. De acordo com Brian Henderson, o mito “opera transpondo os termos do conflito real para outros

¹⁵⁹ DELAHAYE, Michel. “Vers une Réconciliation raciale “[título no índice]”/“Vers une inversion du manichéisme” [título no texto]. Op. Cit., p. 26.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ No original: “What makes soldiers great is hateful to me”.

¹⁶² ROCHA, Paulo citado em ROCHA, Glauber. “John Ford, o Pirata”. In: *John Ford*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Novembro de 1983 a Fevereiro de 1984, p. 95.

conjuntos de termos, geralmente na forma de oposições binárias”¹⁶³. Em outras palavras, o mito é uma espécie de narrativa que parte de elementos concretos da realidade para explicá-la, geralmente simplificando-a no que diz respeito a matizes e nuances, com a finalidade de gerar um maior engajamento dos indivíduos em contato com ele. Basicamente, o mito une pessoas, em sua maioria pessoas já propensas a acreditar nele, em favor de uma causa ou sentido comum; e as oposições binárias, recorrentes nesse tipo de narrativa, tornam mais fácil o entendimento geral a respeito de suas premissas ideológicas. Assim, o mito é uma explanação de simples compreensão sobre a realidade que resolve os aspectos dissonantes dela, reduzindo-os a um único acento ideológico; melhor dizendo, o mito é monológico.

Dizer que o mito é monológico é, ao mesmo tempo, dizer que ele é altamente marcado pela retórica, ou seja, ele visa convencer. Seu convencimento, nesse sentido, é altamente perspicaz não só por buscar um acento ideológico unívoco, mas por se referir a elementos de uma realidade palpável com a qual o interlocutor pode, principalmente, identificar-se e relacionar-se (tocar, ver, sentir, etc.). Nas palavras de Gilberto Perez, a retórica é justamente “mais eficaz quando fala nos termos de uma situação social concreta para os seres humanos particulares que vivem nessa situação e pertencem a essa sociedade”¹⁶⁴ e é por tal motivo que o mito tem um poder de persuasão tão forte. Não surpreende que ele tenha impactado e existido (e ainda impacta e existe) nas mais diversas sociedades, que não só se apoiaram nele, mas transformaram a realidade concreta especificamente a partir dele; ou seja, o mito organiza, unifica. No caso da narrativa em torno da fundação dos Estados Unidos enquanto nação, não há nada de diferente, ela partiu de elementos concretos e conseguiu unir boa parte dos brancos em torno de um projeto de colonização e de civilização com preceitos ideológicos bem claros, dentre os quais se destacam a valorização chauvinista das leis escritas (e, por conseguinte, do sistema judiciário), da igreja e das forças armadas, ainda que a história tenha apresentado várias contradições no processo, é claro.

Falamos sobre o funcionamento da narrativa mítica porque um procedimento que notamos ocorrer recorrentemente na filmografia de John Ford é o ato de representar e dar destaque ao mito ao mesmo tempo em que consolida sua crítica imanente. Isto é, o cinema de Ford frequentemente trabalha explorando o grau de fascinação que a narrativa mítica desperta

¹⁶³ HENDERSON, Brian. “‘The Searchers’: An American Dilemma”. Berkeley: *Film Quarterly* 34, nº2, 1980, p. 12.

¹⁶⁴ PEREZ, Gilberto. *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. Minnesota/Londres: University of Minnesota Press, 2019, p. 4.

nos indivíduos (ou seja, compreende a narrativa em seus meandros) e, concomitantemente, evidencia o que há de falso na construção do mito, sem com isso negá-lo como um todo. Em outras palavras, o expediente do diretor se manifesta, por vezes, desenvolvendo um diálogo inconcluso entre a afirmação e a negação do mesmo objeto. Um longa em que isso ocorre de modo bastante notório é *Sangue de Heróis* (*Fort Apache*, John Ford, 1948). Esse filme é provavelmente, junto a *Juiz Priest* (*Judge Priest*, John Ford, 1934) e *O Homem que Matou o Facínora* (*The Man who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), aquele que torna mais clara uma prática, por fazer dessa prática tema do filme, que John Ford consolidou em alguns de seus outros trabalhos de modo um pouco mais camuflado, mas tão pungente quanto.

Sangue de Heróis, livremente inspirado pela batalha de Little Big Horn, trata sobre a transferência do Tenente Coronel Thursday (Henry Fonda), um militar de renome da Guerra Civil norte-americana, para o Forte Apache, no estado do Arizona, que anteriormente era comandado pelo Capitão York (John Wayne) e seu assistente Capitão Collingwood (George O'Brien), o qual perde seu cargo e aguarda transferência de regimento após a entrada do Tenente Coronel. O ego de Thursday, haja vista sua glória na Guerra Civil, é completamente abalado por ir a um local tão distante dos grandes centros e com tão pouca notoriedade; e, por isso, seu comando nesse novo local é marcado por uma rispidez e um ressentimento patente. Quando os apaches começam a se revoltar violentamente contra a presença de brancos aproveitadores e assassinos em seu território, Thursday envia, junto a um tradutor, o Capitão York, um homem que acredita no acordo de paz entre brancos e indígenas, para negociar com os nativos. York consegue conversar com Cochise, líder apache, e ele aceita negociar com o Tenente Coronel a respeito do retorno de seu povo à reserva indígena. A personagem de Wayne transmite otimista tais informações a seu chefe, mas Thursday diz que isso tudo foi organizado para atacar e enganar Cochise que, segundo ele, é um “selvagem, analfabeto, assassino incivilizado e desrespeitador de acordos”¹⁶⁵. Apesar disso, o Tenente Coronel até aceita conversar com o líder indígena, mas leva suas tropas armadas para iniciar essa conversa. No momento da saída do regimento, chega finalmente a notícia à sra. Collingwood de que seu marido conseguiu a transferência, mas ele já está ao longe com sua tropa, indo em direção ao local onde Cochise está; e sua mulher escolhe não avisá-lo para não fazer dele um “covarde desertor” logo antes de uma expedição. Quando ele está distante, ela diz: “eu não consigo vê-lo. Tudo o que consigo ver

¹⁶⁵ No original: “(...) breechclouted savage. An illiterate, uncivilized murderer and treaty-breaker”.

são as bandeiras”¹⁶⁶. Mais tarde, durante o diálogo proposto por Thursday, o Tenente Coronel se sente afrontado diante do pedido do líder nativo (que diz que o povo dele aceita se transferir à reserva com a condição de que não haja brancos assassinos por lá, pois se houver, para cada indígena morto, 10 brancos pagarão com a vida) e declara guerra contra Cochise, apesar mesmo de vários outros militares (inclusive York) darem razão aos indígenas. O resultado da batalha deflagrada por Thursday é uma derrota ferrenha dos brancos diante dos indígenas e a morte tanto da personagem de Henry Fonda quanto de George O’Brien.

Alguns anos depois, York se torna o líder do regimento e a morte de Thursday em batalha, altamente evitável não fosse seu ego ferido, sua arrogância e sua busca por demonstração de força a qualquer custo, torna-se postumamente para pintores e para seu regimento um símbolo de heroísmo e um exemplo de liderança, mesmo que a ação estúpida de Thursday tenha gerado a morte de diversos homens do exército, incluindo Collingwood. Em outros termos, uma narrativa que falseia a realidade foi criada com o intuito de engrandecer especificamente a morte do Tenente Coronel em batalha (uma valorização da bravura e do espírito guerreiro tal qual desejava o general branco de *O Filho de El Cid*). Quando York, já no papel de líder do regimento, em uma sala com jornalistas, ouve que Thursday deve ter sido um grande soldado e que se tornou o herói favorito de todas as crianças no país, ele olha hesitante ao seu redor e afirma que ninguém morreu tão bravamente e honrou tão bem o regimento, dizendo que as pinturas e tudo o que dizem positivamente a respeito dele é verdade. E assim o filme termina, com uma canção patriótica na banda sonora enquanto Wayne, usando o mesmo quepe que Fonda utilizava, vai a um novo conflito com o batalhão liderado por ele. Quem notou de modo interessante as tensões em jogo nesse momento final do filme foi Jean-Marie Straub.

John Ford continua o mais brechtiano de todos os cineastas, porque ele mostra coisas que fazem as pessoas pensarem, "droga, isso é verdade ou não?" Por exemplo, no final de *Sangue de Heróis*, que foi completamente incompreendido, mesmo por [Georges] Sadoul. O filme não tem um final feliz (happy-ending) e tem razão em fazer com que o público colabore no filme: no meio do campo de batalha você pode ver o general Custer, ele morre e todos os seus soldados foram baleados, então alguns minutos depois John Wayne olha para isso tudo e diz "esse homem é louco", literalmente. E, finalmente, temos o suposto final feliz, vê-se John Wayne, ele está sentado e atrás dele uma grande pintura histórica, que representa a batalha. E diante de John Wayne, em um círculo, há jornalistas que tomam notas e fazem perguntas; de repente alguém olha para a pintura na parede e pergunta: "Isso é verdade? As coisas foram realmente assim?" Então John Wayne se vira, assustado e surpreso, olha para a pintura, quer responder, vira para

¹⁶⁶ No original: "I can't see him. All I can see is the flags".

responder, se inclina mais uma vez para responder e nota-se que, por uma fração de segundo, ele está prestes a dizer: "Isso é uma besteira, foi feito para ser muito heroico, é falso, etc.", mas o que diz é: "Sim, senhores, foi realmente assim." E então John Ford vai ainda mais longe e John Wayne diz: "Agora não tenho mais tempo, tenho que voltar ao trabalho." E assim ele coloca sua boina - mas agora ele usa uma boina muito diferente, exatamente como a que Fonda usava na batalha. E então vê-se ele indo embora a cavalo para outra batalha. É isso que chamo de filme brechtiano.¹⁶⁷

Muito longe de ter um final que contradiz o acontecimento trágico mostrado até então pelo filme, que tirou a vida tanto de brancos quanto de indígenas, *Sangue de Heróis* convida o espectador a refletir sobre o que se passa em tela. Antes dessa conclusão, o filme mostra a verdade, todo o arrivismo de Thursday, seu racismo e o uso inconsequente da força do exército norte-americano. Já na conclusão, ele evidencia que, para que não haja o completo desmantelamento do regimento mostrado, é necessário que homens bons se corrompam (é o que simboliza York vestindo o quepe de seu desprezível antecessor), sendo subservientes a uma ideologia covarde para a perpetuação do sistema, que se unifica e se torna mais forte justamente através dos mitos, e não necessariamente através da verdade. Mesmo falseando a realidade, o mito foi útil, ele uniu a população branca de Forte Apache, fortaleceu tanto aquele exército quanto as pessoas com as quais nos identificamos durante a rodagem e é exatamente isto o que Ford destrincha: o funcionamento da ideologia naquela comunidade. O uso da música patriótica no final enquanto os homens vão para batalha, distante de ser um enaltecimento do mito que o filme já mostrou ser falso, carrega uma ambiguidade perturbadora (por um lado, a comunidade se uniu, o casal que tinha seu amor proibido pela figura de Thursday se concretizou e o filme, através da música, vibra em parte com isso, por outro essa comunidade é, agora, representativa e serve do pior que o militarismo pode simbolizar e o longa, através de uma ironia presente na música, critica esse aspecto de modo mordaz) e, por isso, o longa busca a participação intelectual do público. Em outras palavras, o que era, a princípio, uma relação empática entre som e imagem se torna também anempática especificamente pelo o que foi mostrado anteriormente pelo filme e, por meio dessa justaposição de contrastes na mesma música e no mesmo momento, como um ritual carnavalesco medieval, o filme convida o espectador a pensar. O som ecoa tanto a perspectiva mítica que ajudou a unir aquela comunidade quanto a perspectiva que mostra como o

¹⁶⁷ Straub chama o Tenente Coronel Thursday de General Custer porque este último era o nome do verdadeiro responsável pela perda da batalha de Little Big Horn pelos americanos. Além disso, ele cita que há uma pintura histórica atrás de Wayne, mas não há, ela somente é sugerida pela pergunta do jornalista. De todo modo, esses pequenos enganos de memória não atrapalham de modo nenhum a grande e inteligente leitura que o cineasta faz do filme. STRAUB. Jean-Marie. "Straub and Huillet on Filmmakers They Like and Related Matters". Op. Cit., p. 6.

mito transformou aqueles indivíduos, inicialmente simples, em agentes voluntários do genocídio de outro povo. Não somente isso, mas enquanto a música toca nesse momento (imagem 6), o filme realiza um rima visual muito interessante com a ocasião da saída das tropas de Thursday, minutos antes na rodagem (imagem 5), que soma à relativização da percepção da música enquanto empática.



Na imagem 5, temos o momento em que a sra. Collingwood diz que tudo o que ela vê são bandeiras, diálogo que antecipa muito bem toda a desumanização e perda da personalidade do homem diante do dever do exército que veríamos na sequência em que York elogia Thursday e, em seguida, coloca seu quepe. Na imagem 6, uma nova incursão do exército, dessa vez com o Capitão Collingwood morto e York com o quepe de Thursday liderando o regimento. No plano, há a presença do neto de Thursday e a ausência da sra. Collingwood. O que houve com ela, nunca é dito, mas a sua ausência nessa imagem remete à sua presença na imagem anterior, fazendo ecoar indiretamente toda a carga trágica e negativa de sua fala “tudo o que consigo ver são bandeiras”, ao mesmo tempo em que soa a alegre música patriótica na banda sonora. Com isso, a imagem 6 pode até ter uma iluminação mais clara do que a sombria iluminação da imagem 5, mas a rima visual aponta um buraco entre as duas mulheres remanescentes, uma ausência não suprida pela presença do neto de Thursday e que não permite o espectador olhar e apoiar cegamente o mito, uma vez que história oficial e não-oficial fazem-se ver na mesma imagem. Como aponta Perez, *Sangue de Heróis* “coloca a verdade ao lado do mito, e nos pede para examinar com olhos abertos o nexo entre mito e história e política”¹⁶⁸. Uma justaposição de contrastes brilhante que faz ser compreensível o fato do filme ser chamado de brechtiano¹⁶⁹.

¹⁶⁸ PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost: films and their medium*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 249.

¹⁶⁹ Como aponta Gallagher, Joseph McBride analisa *Sangue de Heróis* sob a luz da estética brechtiana e observa como o chapéu de Thursday, vestido pelo capitão York, funciona como um dispositivo brechtiano, exatamente como

Os filmes de Ford são talvez as obras de arte políticas mais sofisticadas que a América produziu, porque eles compreendem, com uma lucidez que não se inclina nem para o cinismo nem para o moralismo, como o mito e a retórica, imagem e ideologia, funcionam em uma sociedade e uma política. Eles sabem que uma comunidade precisa de mito para sua coesão e que uma democracia precisa trazer o mito sob a luz da razão crítica.¹⁷⁰

Vários outros cineastas também desconstruíram de algum modo os mitos criados no oeste, um grande exemplo é Henry King em seu excepcional *O Matador* (*The Gunfighter*, 1950), que evidencia como a lenda acerca de um grande pistoleiro do oeste não tem nada de glamourosa, mas é sim um fado que o homem tem de carregar, algo que o persegue e que é sempre maior do que ele mesmo. Nessa situação, o mito também é desconstruído, mas assume uma carga semântica puramente negativa: o mito é um peso que atrapalha a vida de quem o carrega. O grande ponto que torna Ford peculiar em alguns de seus longas, como *Sangue de Heróis*, é o dialogismo entre o mito e a realidade, isto é, o colocar ambos em confronto sem que semanticamente o filme, enquanto enunciador, escolha um em detrimento do outro; sem que haja necessariamente, ao fim, um cálculo utilitário entre pontos positivos e negativos para a promoção de um discurso unívoco. E é isso que faz, retomando a fala de Straub, ser completamente inteligível o equívoco de um grande crítico como Sadoul. A polêmica não é resolvida pelo filme, a dicotomia mito-realidade persiste como necessária e, assim, desenvolve-se um diálogo sem vencedores. Esse embate de perspectivas coloca uma crise no status daquilo que é representado porque, por um lado, o diálogo torna compreensível como e por que uma situação se construiu e, por outro, aponta diretamente para a necessidade de superação dela, sem qualquer tipo de conformismo; ou seja, o diálogo aberto entende o porquê de um contexto social ser como é, entendendo para quem esse contexto é favorável, ao mesmo tempo em que aponta para o futuro, para a necessidade de superação desse contexto¹⁷¹. Para tornar isso um pouco mais claro, um outro longa do diretor que tematiza essa questão de modo semelhante é *Juiz Priest*.

a roupa do papa, vestida pelo cardeal na peça *A Vida de Galileu* (*Leben des Galilei*, Bertolt Brecht, 1943), evidencia o funcionamento da supressão da moral de um indivíduo em favor da preservação de um sistema insano. Cf. GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 567.

¹⁷⁰ PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost: films and their medium*. Op. Cit., pp. 249-250.

¹⁷¹ Como muito bem pontua Perez: “Este epílogo tem preocupado muitos que não perceberam que é intencionalmente perturbador. Para [Robin] Wood, é uma reversão súbita e confusa de tudo o que o precedeu: ‘O filme expôs totalmente a falsidade da lenda que acaba por afirmar’. Mas o que o filme afirma não é a lenda que ele sabe ser falsa, mas sim a comunidade que a lenda ajuda a unir. E o que é profundamente perturbador no epílogo é o seu reconhecimento desiludido da perda, assim como do ganho que a lenda auxilia”. Ibid., p 249.

Em *Juiz Priest*, a grande reflexão de Ford que explora e evidencia o nexos entre mito, história e política se dá durante o julgamento de Robert Gillis (David Landau). Billy Priest (Will Rogers) é um juiz de uma pequena cidade no Kentucky e o orgulho dos veteranos confederados daquele local. No julgamento de Bob Gillis, que sabemos ser inocente, Priest é acusado corretamente de parcialidade e destituído de sua posição como juiz pelo advogado de acusação, que também é seu rival político. O julgamento prossegue com outro magistrado no lugar e Gillis entra em apuros por diversas razões: 1) o seu advogado é o inexperiente e recém-formado Rome (Tom Brown), sobrinho de Priest; 2) o próprio Gillis não oferece o testemunho que o livraria das acusações, pois sua fala incluiria detalhes sobre a jovem Ellie May (Anite Louise) que ele não quer revelar diante do público que assiste ao julgamento; 3) três homens que não gostam de Gillis se unem acusando-o de violência através de testemunhos planejados. Tudo continua de mal a pior para o acusado até que o reverendo Ashby (Henry Walthall), conhecido de Gillis, decide agir escrevendo uma carta anônima para o promotor do caso, afirmando que Gillis já fora condenado à prisão perpétua por assassinato em outro estado, o que faz ser aberto mais um dia de julgamento. Billy Priest, aproveitando essa situação para defender Gillis, assume a posição de associado da defesa de seu sobrinho e leva o reverendo Ashby a testemunho. Priest sabe que o reverendo vai falar sobre os feitos heroicos de Gillis durante a Guerra Civil norte-americana e organiza todo um esquema retórico, que inclui a performance musical da canção confederada *Dixie* do lado de fora da corte. Ashby faz um discurso fervoroso sobre como o réu era um bravo guerreiro na Guerra Civil, como ele lutou com todas as forças pelo lado confederado e que ele é um homem nobre. Assim, uma simpatia do público do julgamento em relação ao réu vai se desenvolvendo. Nesse mesmo momento, Priest pede discretamente para as pessoas avisarem aquelas que estão do lado de fora a tocarem a música preparada. No interior do recinto, já com a música ecoando no local, cria-se um clima totalmente pró-Confederação que envolve de modo potente a população como um todo. Ashby revela que Gillis é pai de Ellie May e que de maneira honrosa o réu dá dinheiro secretamente a ela, sem querer nada em troca, para que ela possa se manter financeiramente. Então, um furdunço se desenvolve no meio da plateia que assiste ao julgamento. A própria população absolve o homem, sem a decisão do juiz e sem um interesse genuíno pela aferição das informações e da verdade, no meio de uma festa que celebra a figura nobre e heroica do acusado.

Quem de fato deveria ter sido absolvido, foi absolvido, mas o caminho à absolvição foi completamente deturpado. O que Gillis fez na Guerra Civil não se relaciona em nada com o caso em julgamento, mas para a população não importa, ela quer uma espécie de herói para celebrar. O povo confederado do Kentucky, depois de seu exército ter saído derrotado da Guerra Civil, celebra os homens que arriscaram a vida pelos ideais da Confederação e, com uma espécie de sublimação do ressentimento cultivado, festeja euforicamente sempre quando algo ou alguém diz justamente aquilo que ele já acredita e, mais ainda, aquilo que ele quer ouvir reafirmado. A autoridade judicial é completamente desautorizada pelo povo e uma grande festa se cria naquele mesmo local destinado à seriedade e às supostas leis eternas. O mito de fundação norte-americano, que em tese valoriza as leis escritas, foi completamente negado em prol de algo que unia de modo mais pungente aqueles indivíduos específicos. E quem organizou todo esse espetáculo altamente persuasivo foi o Juiz Priest. Ele sabe que a retórica não diz tanto respeito à verdade, mas sim ao convencimento, e não era tão difícil convencer aquelas pessoas de que Gillis era inocente, era preciso somente conhecê-las, coisa acerca da qual o advogado de acusação não tinha conhecimento, com toda sua pomposidade, fala rebuscada e aversão a Priest.

Com esse momento do filme, altamente cômico e irreverente, Ford nos mostra como os indivíduos tendem a agir mais com a emoção do que com a razão, principalmente quando diz respeito a algo que eles já estão mais predispostos a acreditar. “Quando a lenda se torna fato, imprima a lenda”¹⁷², diz uma personagem ao fim de *O Homem que Matou o Facínora*. Em *Juiz Priest*, assim como no filme de 1962, as pessoas preferiram o mito ao aferimento da verdade e, assim, é possível compreender todo um contexto histórico estadunidense concernente à interconexão entre mito, história e política. E, o mais importante, quem afirma o mito é a população do filme e não o filme. O longa coloca a realidade lado a lado com o mito e permite que o espectador reflita; afinal, o que o Ford faz é uma espécie de anedota sobre história norte-americana - “a História, disse ele uma vez, era a sua ‘verdadeira profissão’”¹⁷³. Nesse sentido, tanto mito quanto verdade são relativizados quando entram em diálogo entre si. Em tal situação no tribunal, rimos tanto daquelas pessoas irracionalmente animadas quanto daquelas que defendem em vão a autoridade e o procedimento padrão da lei. Os opostos, lei e desordem, demonstram-se em tal contexto necessários um para o outro, eles se interpenetram e abalam sua

¹⁷² No original: “When the legend becomes fact, print the legend”.

¹⁷³ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 566.

rigidez no caminho, pois somente com o caos da celebração dos confederados é que se conseguiu concretizar a absolvição de um homem inocente, ou seja, justamente pelo avesso da lei é que alcançou-se a justiça teoricamente objetivada por ela - o que não significa uma valorização da desordem em detrimento da ordem, mas sim a relativização de ambas, personificada pelo Juiz Priest.

Assim, como afirma Tag Gallagher, “a grande antinomia de Ford é caos/ordem”¹⁷⁴. A realidade, quase caótica e de difícil compreensão devido a todas suas contradições, caminha lado a lado com o mito, que transmite a aparente sensação de ordem e de sentido. Do mesmo modo, a confusão livre e desmoralizante se relaciona constantemente com a rigidez da autoridade e do dever, quase sempre dessacralizando e desmoralizando essa última, que em tese seria orientada por grandes entes superiores em prol das “leis eternas”. Nessa ótica, dicotomias podem coabitar e se relacionar nas mesmas figuras e locais: civilização e barbárie, leste e oeste, indígena e europeu, disciplina e indisciplina, mito e realidade compartilham mesmos cenários e personagens. E daí vem a nossa concepção de que Ford é fortemente influenciado pela carnavalização e pelo riso carnavalesco. Não só com filmes marcados majoritariamente por um humor popular/dessacralizante/escatológico, ligados ao traço burlesco¹⁷⁵ de Ford, mas também em filmes com um grau de seriedade maior, em que o riso carnavalesco se desenvolve de forma reduzida. Isso explica porque, semelhantemente a muitas personagens e cenários tanto de Dostoiévski quanto de sátiras menipeias, diversas personagens e ambientes compostos por Ford se posicionam no meio termo entre as dualidades, são cindidas, estão no limiar, - ou melhor - na fronteira.

Façamos, pois, um apanhado breve acerca de diferentes longas do diretor para evidenciar o nosso ponto. Primeiro, é interessante notar como a representação da autoridade judicial, ideologicamente fundamental para o mito de fundação, é afetada. Como mostramos, a corte judicial, ao fim de *Juiz Priest*, se torna um local de algazarra e o próprio Billy Priest, teoricamente representante da lei, é quem catalisa esse caos; ou seja, a autoridade é

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ O burlesco, como aponta Bakhtin, é um termo que substitui, para o terreno da literatura pós-iluminismo, o grotesco, que é um gênero carnavalizado que carrega consigo um tropismo pelo humor dessacralizante e pela comunhão com o baixo ventre. Nesse sentido, o humor burlesco do cinema de Ford, interessado pelas cenas de brigas generalizadas entre indivíduos em tese disciplinados, pelos personagens aparvalhados (em *Juiz Priest*, há um personagem tolo que acerta, com sua cuspidor, latas de lixo a metros de distância) e por uma comédia física bem particular, é uma forte herança do riso carnavalesco e da tradição grotesca da arte. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. Cit., p. 31.

desmoralizada e a lei assume a forma do seu contrário sem com isso deixar de cumprir seus objetivos. Em *O Céu Mandou Alguém* (*3 Godfathers*, John Ford, 1948), o local, ao fim do filme, onde se julga o bandido de bom coração interpretado por John Wayne é um bar e o próprio juiz aplica a sentença frente a diversas garrafas de rum e afins. Quando bate o martelo declarando a pena de um ano e um dia na cadeia para a personagem de Wayne, o Juiz diz “a sessão está encerrada, o bar está aberto. Um bourbon duplo, bartender, por favor”¹⁷⁶. Interessante notar, nesse contexto, que a jurisdição do juiz não é questionada, a pena é aplicada, compreendida e até considerada relativamente justa, mas o longa, nesse mesmo movimento, faz um retrato do funcionamento do sistema judicial norte-americano que o desmoraliza e que ri de qualquer idealização mítica. O filme aproxima da terra a seriedade supostamente elevada do sistema de leis estadunidense e, compreendendo-o sem negá-lo inteiramente, ri de tudo isso no processo. Um diálogo entre o cômico e o sério se cria através de um único plano (imagem 7) que, somado à construção discursiva da cena, faz o espectador pensar justamente no futuro desse sistema no país.



Em *Audazes e Malditos* (*Sergeant Rutledge*, John Ford, 1960), em vez de o juiz pedir uma bebida ao fim do julgamento, bebe-a por diversas vezes no seu decorrer, o que abala o poder de sua jurisdição frente ao público que assiste ao filme, sem com isso abalar sua jurisdição frente à plateia que assiste ao julgamento na diegese, uma vez que não possuem essa informação como nós, fazendo-se chocar as distintas perspectivas (a de respeito dos que estão na diegese, uma vez que é tudo maquiado pelo juiz, e a de desprezo dos que o veem se alcoolizando frente a um caso importante) na produção do discurso fílmico; uma polêmica não resolvida em que as diferentes

¹⁷⁶ No original: “Court’s closed, bar’s open. Double bourbon, bartender, if you please”.

perspectivas abalam umas às outras, apontando para as hierarquias opressivas de poder e para as falácias que as sustentam. Já em *O Homem que Matou o Facínora*, o diálogo entre a autoridade e o álcool também ocorre, mas desta vez parece haver uma espécie de resgate do que acontece em *O Céu Mandou Alguém*, uma vez que as eleições políticas de uma cidade ocorrem no bar em que normalmente há brigas, bêbados e jogatina.

No que tange ao poder eclesiástico, Ford também trabalhou em alguns momentos com a desconstrução da figura da autoridade paroquial, aproximando-a da terra e desconstruindo sua altivez. No momento da luta entre as personagens de John Wayne e de Victor McLaglen em *Depois do Vendaval*, uma grande celebração na pequena cidade de Inisfree se cria para se assistir à briga entre esses dois homens que todos sabiam que não se davam bem. O personagem de Wayne tinha um interesse amoroso pela irmã do personagem de Mclaglen (Maureen O'Hara), e a viúva pela qual McLaglen se interessava, interessava-se por Wayne. Ao redor do confronto, vários homens apostando dinheiro a respeito de quem será o vencedor. Um pouco mais longe, os reverendos na rua vibram e também realizam apostas acerca de quem vai vencer, mesmo com alguns tendo a sensação de que devem parar a luta para evitar uma tragédia e a celebração da violência. Nessa situação, o reverendo mais novo (James O'Hara) questiona o reverendo mais velho (Ward Bond) se eles não deveriam parar a luta; este último, que interferia (mentindo e manipulando) nas relações amorosas da cidade a fim da concretização do relacionamento entre Wayne e O'Hara, afirma que sim, pois é o dever deles, enquanto se diverte e se delicia inteiramente com o festival de bofetadas, sem com isso parar de fato a luta. O clima é alegre, a festividade toma conta da cidade, os párocos são aproximados da terra e da matéria e o movimento do filme se dá negando e compreendendo concomitantemente a figura deles.

Mas as autoridades mais destrinchadas e vistas nas suas contradições por parte de John Ford foram as forças armadas norte-americanas. Como vimos em *Sangue de Heróis*, as tensões entre disciplina e indisciplina, entre ordem e caos, são sentidas de maneira altamente palpável nesse cenário. A disciplina e a sensação de se estar servindo para algo superior entram constantemente em conflito com a humanidade dos indivíduos incubidos ao dever. “Com tais contextos sociais, as ações comuns tornam-se rituais, fazem parte do mito e são contempladas com admiração. Mas os mitos podem gerar miopia”¹⁷⁷. E é essa miopia que Ford analisa quando se adentra em batalhões, regimentos e cavalarias. Se Ford representa com cuidado e com um

¹⁷⁷ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 566.

controle técnico impressionante toda a empolgação e suntuosidade de grandes celebrações militares, ele como poucos também representa as brigas, o despreparo e a indisciplina dos homens que teoricamente defendem os interesses do Estado. Se as forças armadas parecem ser um grande ente superior e fundamental, os homens que as compõem são recorrentemente nos filmes de Ford bêbados, despreparados, arrivistas, assassinos e indivíduos cegos por uma causa que eles aceitaram sem muito questionar. Em longas como *A Patrulha Perdida* (*The Lost Patrol*, John Ford, 1934), *Legião Invencível* (*She Wore a Yellow Ribbon*, John Ford, 1949), *Asas de Águia* (*The Wings of Eagles*, John Ford, 1957) e *Os Aventureiros do Pacífico* (*Donovan's Reef*, John Ford, 1963), somente para citar alguns, as brigas e a violência entre militares caminham lado a lado com o dever. O trabalho de Ford, nesse sentido, dá-se através de uma investida em direção ao interior dessas instituições para aproximá-las da terra, do fluxo da história e da apreensão de suas contradições; tudo isso numa perspectiva altamente carnavalesca e ambígua que aponta para a superação do *status quo*.

“Presos ao dever, eles invadem a privacidade dos outros e arrogam o conhecimento do bem superior, do direito e do julgamento: juízes, ministros, soldados, bandidos, padres”¹⁷⁸, diz Tag Gallagher, e o trabalho de Ford se dá justamente na assimilação das implicações das ações dessas figuras, sem com isso negar completamente a relevância delas para aquelas realidades. Enfim, “os mitos sustentam as sociedades de Ford, mas também as envenenam. Eles definem os limites da compreensão, mas raramente são percebidos. Eles governam e regulam nossas vidas”¹⁷⁹.

O que se evidencia a partir de toda essa nossa fala sobre aspectos de desconstrução do mito e de carnavalização na filmografia de John Ford é que estamos adotando uma perspectiva autorista, ou seja, estamos realizando uma abordagem mediada pela relação autor/conjunto da obra que busca extrair algo de recorrente nos filmes do diretor para captar, a partir disso, uma visão única diante da realidade. O grande perigo desse tipo de abordagem é cair em uma espécie de culto da personalidade do autor, pensar que a filmografia como um todo é uma unidade que manifesta exclusivamente a cosmovisão dele. Isso é um perigo primeiro porque, por diferentes razões, o que os filmes dizem pode ser inteiramente diferente daquilo que o diretor acredita ou

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., p. 409.

pensa estar fazendo. Segundo porque encontrar uma unidade para a filmografia de um diretor e iniciar análises dos mais diversos filmes dele, com o intuito de encontrar justamente traços daquilo que se considera como unidade é, querendo ou não, um trabalho de monologização, é acreditar cegamente que há uma consistência perfeita, uma perspectiva de mundo que tudo unifica e que resiste a diferentes contextos de produção.

Pode-se até encontrar elementos verdadeiros através desse tipo de abordagem, algumas das leituras mais geniais sobre o cinema de John Ford são provenientes de abordagens autoristas. Querendo ou não, é uma abordagem desse tipo a qual Bakhtin faz com os romances maduros de Dostoiévski e, desse modo, ele percebeu um tipo de construção narrativa inteiramente novo - interessante notar, ainda assim, que a unidade perfeita não está presente nem nos romances maduros de Dostoiévski, uma vez que em uma linha de seu livro, Bakhtin afirmou que o epílogo de *Crime e Castigo* é “convencionalmente monológico”¹⁸⁰. Mas é fato que o autorismo pode ser limitante e, por vezes, trazer uma percepção equivocada sobre determinada figura. Ainda assim, logicamente, é inegável que se uma coisa se repete em diferentes filmes do mesmo realizador, há uma certa consistência que baliza a perspectiva de quem carrega o viés autorista, mas dizer que a mesma cosmovisão está presente em todos os filmes do diretor, em especial de um indivíduo como John Ford - que realizou mais de 100 filmes em uma carreira que durou mais de 5 décadas -, é um grande equívoco. A filmografia de Ford não é uma unidade, os seus múltiplos filmes não podem ser reduzidos a uma única consciência fundante. Mesmo que tenhamos ressaltado que o cinema do diretor frequentemente aproxima da terra aquilo que é teoricamente elevado e realiza assim um diálogo inconcluso entre a afirmação e a negação, há filmes em que, mesmo havendo o início de um diálogo, ele se resolve e pende para uma perspectiva específica. Por exemplo, apesar mesmo das fissuras ideológicas identificadas pelo texto coletivo dos Cahiers¹⁸¹, do fato de haver pessoas também se alcoolizando no tribunal e da leitura de Eisenstein¹⁸² que elogia a humanização do protagonista de *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939), em tal longa as leis escritas e o mito são vistos com uma simpatia muito superior se comparado a um filme como *Juiz Priest* ou *O Homem que Matou o Facínora*; Ford até aproxima um pouco da matéria o que é elevado e inicia um diálogo, mas é para demonstrar através dessa aproximação justamente o teor grandioso do mito.

¹⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p. 104.

¹⁸¹ “Young Mr. Lincoln, de John Ford”. Paris: Cahiers du Cinéma nº 223, p. 29-47, agosto/setembro de 1970.

¹⁸² DVD Young Mr. Lincoln. Disc Two: The Supplements. The Criterion Collection, 2006.

Além disso, mesmo que o cenário fronteiro que concentra o bar e a corte também apareça em um longa como *O Cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924), o discurso que o filme constrói junto a esse local não é exatamente carnavalesco, mas de uma pura ridicularização que aponta mais especificamente para a desordem, e não para a polêmica irresoluta entre ordem e caos - curioso, mesmo assim, isso acontecer em um longa com a aparência de filme oficial que faz uma celebração ao progresso dos EUA. Ou ainda, se pensarmos na autoridade clerical em *Domínio dos Bárbaros* (*The Fugitive*, John Ford, 1947), notamos uma reverência muito superior ao pároco e à conduta cristã do que ao padre de um filme como *Os Aventureiros do Pacífico* ou *Depois do Vendaval*.

Enfim, o que estamos dizendo é que há muitos pontos a se levar em consideração ao se tratar de John Ford e não há uma lei universal para se abordar um filme do autor; há sempre diferentes perspectivas que, se vistas em conjunto, podem gerar uma maior compreensão do todo. No entanto, para falar particularmente de um filme como *Rastros de Ódio*, não se pode fechar os olhos àqueles elementos que se repetem na obra do diretor, em especial à lógica carnavalesca e à desconstrução do mito. Eles são, na nossa perspectiva, a grande base do filme e, por isso, os abordamos e clarificamos o seu funcionamento aqui.

III.III- Aspectos fundamentais sobre a construção de sentido em *Rastros de Ódio*

Em seu texto “The Incoherent Text”¹⁸³, Robin Wood buscou analisar longas metragens norte-americanos dos anos 1970 nos quais havia algum grau de incoerência discursiva ligado ao surgimento de um segundo acento ideológico que sabotava e se interpunha àquilo que idealizava afirmar o princípio de representação da obra. A ideia do autor foi examinar filmes que se propunham a ordenar monologicamente a experiência artística, mas que, por aspectos inconscientes ou ideologicamente mais fortes presentes em seus respectivos tempo e espaço de produção, tinham essa ordenação minada e/ou atrapalhada. Os produtos dessa ordenação arruinada, de acordo com Wood, eram longas metragens que, em última instância, não sabiam exatamente o que queriam dizer¹⁸⁴. *Taxi Driver - Motorista de Táxi* (*Taxi Driver*, Martin

¹⁸³ WOOD, Robin. “The incoherent text”. In. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, revised edition. Nova Iorque: Columbia University Press, 2003, pp. 41-62.

¹⁸⁴ Ibid., p. 42.

Scorsese, 1976) é um desses filmes e ele, assim como tantas outras obras dos anos 1970 e 1980, é um longa que reconhecidamente retoma o tropo narrativo de *Rastros de Ódio*. Ao perscrutar o filme de Scorsese lado a lado com o faroeste dos anos 1950, Wood apontou que o longa de Ford apresenta o arquétipo do texto incoerente existente na obra de 1976, centralizado “no fracasso em estabelecer uma atitude consistente e adequadamente rigorosa em relação ao protagonista”¹⁸⁵. Além disso, o crítico norte-americano identifica no terço final de *Rastros de Ódio* uma grande “confusão, evasão e trapaça”¹⁸⁶ em relação aos conflitos apresentados anteriormente que explicaria as inúmeras tensões, contradições inconscientes e fissuras ideológicas que produzem, segundo ele, um discurso filmico impreciso. Segundo o autor, todavia, a adoção de um ponto de vista claro e unívoco do filme em relação ao seu personagem principal, seja pensando em *Taxi Driver* ou em *Rastros de Ódio*, resolveria a incoerência de seu texto.

Semelhantemente a Wood, Brian Henderson, fortemente apoiado pela leitura coletiva dos Cahiers a respeito de *A Mocidade de Lincoln*, também afirmou que *Rastros de Ódio* é um exemplo de filme repleto de fissuras ideológicas e estruturas inconscientes cujos efeitos se deslocam para a superfície do longa, rompendo-a em diversos locais. Para ele, assim como para a leitura coletiva dos Cahiers sobre *A Mocidade de Lincoln*, o filme tem uma estrutura consciente e um princípio ideológico claro (monológico), identificados e personificados na personagem da mãe (Martha, no caso de *The Searchers*; Sra. Clay, mãe de Lincoln e, enfim, o próprio Lincoln, no caso de *A Mocidade de Lincoln*), que vai sendo recorrentemente contrariado e quebrado pela estrutura inconsciente do filme, ao ponto da própria estrutura consciente parecer incoerente.

Como em *A Mocidade de Lincoln*, o material inconsciente está parcialmente na superfície do filme, mas organizado de forma a ser parcialmente ilegível. Isso torna a análise consideravelmente mais difícil do que simplesmente identificar estruturas inconscientes. A superfície de *Rastros de Ódio* é quebrada repetidamente pelas bordas de contradições que estão em níveis mais profundos. Isso implica, o que é verdade, que a superfície do filme é contraditória, até incoerente, de uma maneira diferente. É a habilidade de Ford como cineasta que encobre e disfarça essas quebras repetidamente e que, de fato, transforma em um texto filmico fluido a partir delas.¹⁸⁷

Apesar de admirarmos muitíssimo esses dois autores e considerarmos suas leituras muito interessantes e proveitosas, parece-nos que as bases de comparação que eles utilizam,

¹⁸⁵ Ibid., p. 47.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ HENDERSON, Brian. “‘The Searchers’: An American Dilemma”. Op. Cit., p. 15.

respectivamente *Taxi Driver* e *A Mocidade de Lincoln*, não são suficientemente análogas ao filme de 1956. Por um lado, concordamos que o que ocorre nos dois filmes utilizados como base de comparação, de fato, consiste em fissuras e lacunas ideológicas. Por outro, temos a perspectiva de que quem atribui a noção de um texto incoerente a *Rastros de Ódio*, no sentido do surgimento de um segundo acento ideológico involuntário que esmorece o primeiro, erra o alvo. Como nos mostra Tag Gallagher¹⁸⁸, as contradições do longa soam de modo sistematizado, repetitivo e abrangente - um filme de duplos, repetições e variações visíveis -, o que indica não uma incoerência, mas uma minuciosa organização. Gallagher fala de um filme de personagens cindidas e ambivalentes, um filme que tematiza a violência racial, abordando os paradoxos essenciais para a existência dela. Uma obra sobre tensões entre o interior e o exterior, entre o civilizado e o selvagem, entre a ordem e o caos, em que os opostos por vezes se confundem, se misturam e se completam; em suma, uma grande amálgama de paradoxos e oxímoros organizada habilmente de maneira a estimular a reflexão dos espectadores. Assim, levando essa noção de organização das contradições de Gallagher à última instância e contrapondo-a à perspectiva de Wood, nós podemos dizer que qualquer postura unilateral ou concludente em relação a algum dos personagens principais de *Rastros de Ódio*, na leitura geral de Gallagher, não tornaria o filme menos contraditório, mas ainda mais, porém em um sentido negativo, em um sentido de empobrecimento semântico, uma vez que romperia com a organização sistemática dos paradoxos.

Ainda assim, quase como se contradizendo, a leitura de Gallagher chega ao ponto de concluir o protagonista do longa, dizendo que, ao fim do filme, seu ódio, violência e racismo são transmutados em amor, comunidade e fraternidade¹⁸⁹. Em contraponto a essa afirmação, o que alguns autores mais recentes fazem, como Diane Stevenson, Robert Pippin e Gilberto Perez, é defender que não há de fato essa transmutação, de modo que o protagonista do longa termina cindido como começou, sem haver qualquer tipo de conclusão redentora para ele. Nesse sentido, ao percorrer esse breve percurso que traçamos de Robin Wood a Gilberto Perez, uma pergunta da qual nenhum dos autores citados buscou tratar surge: e se o que ocorre no material de *Rastros de Ódio* não for a incoerência de um texto que se objetivava monológico e se desvirtuou, nem a resolução das dissonâncias de seu protagonista em sua conclusão, mas sim uma experiência

¹⁸⁸ GALLAGHER, Tag. “*The Searchers*”. In: *John Ford: The Man and His Films*. Op. Cit., pp. 404-423.

¹⁸⁹ Ibid., p. 408.

análoga ao romance polifônico no cinema? A leitura de Gallagher, ainda que não desbrave o terreno da polifonia, abre um determinado caminho para que haja uma exploração nesse sentido, principalmente quando destaca as contradições patentes e as personagens cindidas. Por outro lado, as leituras de Stevenson, Pippin e Perez, ao apontarem para a persistência das contradições do protagonista mesmo ao fim do longa, parecem dar mais forma ainda a essa questão indiretamente iniciada por Gallagher. Será, então, que partindo deste ângulo, o da polifonia, chegaremos às mesmas respostas desses autores, ou encontraremos uma nova?

Ao analisar o comportamento crítico que profissionais de sua época apresentavam em relação aos romances de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin observou que um tipo de abordagem crítica repetia-se de modo bastante recorrente diante dos romances do autor. Segundo ele, os escritores que se detinham a analisar as narrativas longas do literato do século XIX tendiam a se focar de modo exacerbado nas perspectivas que os heróis tinham diante da realidade, de maneira a não se atentarem suficientemente à construção romanesca como um todo. Bakhtin dizia que a consciência dos críticos e estudiosos era escravizada pela ideologia dos heróis de Dostoiévski¹⁹⁰ e isso os fazia ignorar a sofisticação e a inovação dos textos. Em consequência disso, apoiados nas ideologias dos heróis, os escritores interpretavam, ao fim das narrativas, um discurso unívoco, uma espécie de mensagem ou ideia que sintetizava aquilo que o romance objetivava transmitir. O grande problema desse aspecto é que no romance polifônico, inaugurado por Dostoiévski, uma ideia única não é capaz de fechar e sintetizar o discurso da obra como um todo, o princípio dialógico na base da polifonia confunde e faz as ideias se interpenetrarem de modo a qualquer tipo de unidade permanecer oculta.

Em “Critics on the Searchers”¹⁹¹, Edward Buscombe notou um padrão crítico um tanto quanto peculiar em relação ao filme *Rastros de Ódio*. Segundo ele, ao analisar os mais diversos textos sobre o longa, o que preocupava os críticos era a maneira como a plateia recebia e se relacionava com as personagens, isto é, como as personagens eram, o que as motivava e como o público deveria compreendê-las. De acordo com Buscombe, os críticos até certo ponto tratavam “o filme como se fosse um romance psicológico”¹⁹², esmiuçando menos sua estrutura/ construção formal do que as personagens especificamente. Em 1980, Brian Henderson, depois de ler Buscombe, foi um pouco mais longe e disse que “o que Buscombe não diz, talvez porque seja

¹⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p. 51.

¹⁹¹ BUSCOMBE, Edward. “Critics on the Searchers”. Edimburgo: Screen Education, Inverno de 1975-76.

¹⁹² BUSCOMBE citado em HENDERSON, Brian. “‘The Searchers’: An American Dilemma”. Op. Cit., p. 10.

óbvio, é que os críticos de *Rastros de Ódio* têm se concentrado notavelmente em um personagem em particular, Ethan Edwards”¹⁹³. Em oposição a isso, Henderson decidiu compor uma análise do filme que deslocava um pouco Ethan Edwards do centro. Segundo ele, de modo análogo a Bakhtin em relação aos romances maduros de Dostoievski, interessava “*Rastros de Ódio*, o filme, e não *Rastros de Ódio*, a saga de Ethan Edwards”¹⁹⁴, uma vez que, de modo geral, as motivações de uma personagem pouco determinam a estrutura de um filme como um todo. Desse modo, ele desenvolveu sua análise sobre as supostas lacunas e fissuras ideológicas do longa.

Em um certo sentido, é verdade, *Rastros de Ódio* posiciona sim Ethan como o seu centro, principalmente se pensarmos que seu início e sua conclusão são acompanhados por canções que questionam e se referem justamente a ele¹⁹⁵. É inegável que a personagem de Wayne é uma parte fundamental do todo, Tag Gallagher chega ao ponto de dizer que o grande conflito do filme está dentro de Ethan¹⁹⁶ e Robert Pippin afirma que o principal desafio do filme é justamente compreender Ethan (defendendo a ideia de que o primeiro diálogo do longa, o “Ethan?” proferido por Aaron, é uma pergunta que permeia todo o longa)¹⁹⁷, mas como Bakhtin e Henderson observaram muito bem, não devemos analisar uma obra tratando seu protagonista como o problema primário e a construção artística como problema secundário, mas sim o contrário. Além disso, em consonância com Bakhtin e com Brecht, Luiz Carlos Oliveira Jr. aponta muito bem que “a unidade fundamental da dramaturgia de John Ford não é um homem, mas dois homens”¹⁹⁸. Então, para não cairmos logo de início na discussão sobre Ethan e entendermos na prática como ocorre a organização das contradições que dissemos, vamos começar a tratar sobre *Rastros de Ódio* através do momento que mais desloca essa personagem do foco dramático: o segmento em que Laurie lê a carta de Martin.

Nesse momento¹⁹⁹, Martin está há anos no deserto junto a Ethan em busca de Debbie enquanto Laurie espera seu amado angustiada e desesperançosa para se casar com ele. Charlie

¹⁹³ HENDERSON, Brian. “‘The Searchers’: An American Dilemma”. Op. Cit., p. 10.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Esses questionamentos realizados pela música nunca são respondidos pelo filme, o que faz ser compreensível um foco muito forte na tentativa dos críticos de decifração da personagem.

¹⁹⁶ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 413.

¹⁹⁷ PIPPIN, Robert. *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 2010, p. 108.

¹⁹⁸ OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. “John Ford”. Rio de Janeiro: Contracampo nº 97, julho de 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/97/artjohnfordjr.htm>>.

¹⁹⁹ Para a discussão proposta, esperamos que o leitor já conheça e tenha assistido ao filme. Por isso, não nos preocupamos em disponibilizar sinopse ou afins.

McCorry, ao observar a solidão da moça, decide oportunamente cortejá-la em sua casa, levando junto a si presentes e uma carta direcionada a ela escrita por Martin. Os pais de Laurie, ansiosos para que sua filha esqueça Martin e se case rapidamente, acolhem a visita de McCorry com prazer. Assim, ao pé da lareira da casa dos Jorgensen, os outros três indivíduos lá presentes - o sr. e a sra. Jorgensen, e Charlie - fazem com que Laurie, a contragosto, leia a carta do homem que ela ama em voz alta. A leitura e as reações das pessoas diante dela são entrecortadas por três *flashbacks* que ilustram o conteúdo da carta e por meio desse vaivém no tempo a sequência da qual trataremos é construída.

A constante interrupção da progressão dramática por meio do uso dos *flashbacks* entrecortados e o uso primoroso das divergências de ponto de vista das personagens sobre uma mesma situação tornam mais nítido um procedimento fundamental, recorrente e que perpassa todo o filme: o de exercitar constante e repetidamente a projeção psíquica daquele que assiste em um movimento que vai da ocupação da posição das personagens através da imaginação (empatia), para em seguida haver a retomada de um distanciamento crítico (exotopia). Em outros termos, o uso desses dois artifícios em conjunto, orienta o espectador a refletir sobre tudo o que se passa em tela de um modo mais didático que o restante do filme. Vejamos como isso se dá propriamente no longa:

Laurie, já pressionada por ter de ler publicamente, inicia a carta decepcionada pelo fato de Martin ter escrito seu nome com “y” e não com “ie”, mas seus pais insistem que ela continue. Martin, que já tem conhecimento a respeito de Scar, sequestrador de sua irmã, conta que Ethan e ele estão em busca de Debbie, mas ainda sem sucesso. E assim irrompe o primeiro *flashback* no qual, depois de negociar mercadorias com comanches, Martin percebe que fez um acordo matrimonial por engano ao notar que uma moça nativa passou a segui-lo. Ethan chama-a de Sra. Pawley, trata-a ironicamente como esposa de Martin, diverte-se com a situação e ri da moça comanche. Então, retornamos à leitura de Laurie e ela demonstra-se furiosa quando Martin diz como ele conseguiu uma esposa indígena por acidente, tudo isso enquanto Charlie e Lars parecem rir e debochar da situação. Tomada por um furor, a jovem sueca joga a carta no fogo da lareira, mas seu pai salva os papéis e insiste que sua filha continue com a leitura; Laurie até aceita fazer isso, mas, para deixá-la ainda mais angustiada e nervosa, a retomada da leitura começa justamente com o trecho da carta em que Martin afirma que a moça indígena não era tão velha quanto ela. O segundo *flashback* surge e ele mostra como a noite se sucedeu com a moça

índigena junto à dupla. Ela se demonstrou bastante solícita aos dois homens, servindo-os café e dizendo que Martin poderia chamá-la de Look. Além disso, na hora de dormir, ela até tentou se deitar junto a Martin, mas ele, em uma atitude desesperada, jogou-a colina abaixo, tudo isso enquanto Ethan ironizava a situação. Martin, enraivecido com o fato de seu tio somente debochar, insiste em citar o nome de Scar para Look; isso a deixa em pânico e a faz ir embora durante a noite. Pela manhã, eles tentam seguir os rastros deixados por ela, mas retornamos novamente à leitura apreensiva de Laurie e o texto esclarece que a neve atrapalhou o caminho que Look talvez pudesse ter deixado.

De modo breve, vamos ao terceiro e último *flashback*. De supetão, Ethan abate agressivamente búfalos para matar comanches por privação de comida; Martin questiona a insanidade da ação dele, leva uma bofetada, e, repentinamente, a cavalaria americana passa diante da dupla, interrompendo sua rusga. Em seguida, o filme acompanha os dois caminhando solitariamente pela neve até que encontram uma aldeia comanche por onde o exército havia passado, ela está repleta de indígenas mortos espalhados pelo chão; era a aldeia liderada por Scar, mas seu corpo não está por lá. Os buscadores percorrem o lugar, encontram Look morta e Martin se lamenta perguntando o porquê dos soldados a terem matado, uma vez que ela nunca fez mal a ninguém. Então, a cena na aldeia destruída se encaminha a sua conclusão, mas, antes de irem ao forte da cavalaria para conseguirem possíveis informações sobre Debbie, Martin diz “O que Look estava fazendo lá... se ela foi para avisar Scar ou talvez encontrar Debbie para ele [Martin]... não há como saber”²⁰⁰. Essa frase é importante porque é o momento em que Martin questiona para si quem era Look e o que ela considerava como correto (ajudar Scar ou ajudá-lo a encontrar Debbie), e o ponto está justamente aí: a história e a visão de mundo particular dela morreram com ela, ela se tornou uma incógnita para os outros, uma pessoa de ideologia indefinível, um indivíduo cuja imagem não é estática, mas que impacta os outros justamente por isso.

Façamos uma análise do que está em jogo até então no terreno da leitura de Laurie. Na sequência, cada personagem habita um mundo individual com interesses diferentes sem se importar muito com o que o outro pensa. Laurie - por ter seu nome escrito equivocadamente e ler que o homem que ela ama arrumou uma esposa indígena (importante salientar que os texanos do

²⁰⁰ No original: “What Look was doin’ there... wheter she’d come to warn ‘em or maybe to find Debbie for me... there’s no way of knowing”

filme são todos representados como racistas e todos desprezam ou riem do fato de ela ser indígena) - interpreta a carta de modo equivocado e fica angustiada imaginando que Martin não a quer, McCorry não liga para a tristeza de Laurie e se aproveita da fragilidade emocional dela, Lars, sem pensar no sentimento de sua filha, fica satisfeito com Martin arrumando uma esposa e a mãe de Laurie, contra a vontade de sua própria filha, anseia que a carta de Martin faça com que Laurie finalmente o esqueça. Todas essas perspectivas distintas e majoritariamente individualistas são postas em relevo, confrontadas e transformadas em diálogo com o espectador e com o *flashback* que mostra o que realmente aconteceu.

No contexto interior ao *flashback* com Ethan, Martin e Look, a empatia também não ocupa muito espaço: Ethan pouco se importa com seu sobrinho e trata Look como um objeto, e Martin, apesar de se lamentar por não conseguir explicar a situação para ela, a agride quando ela tenta se deitar com ele. Ou seja, nos dois contextos, os sentimentos das duas mulheres jovens, especialmente Look, são minimizados por aqueles ao redor delas e se há um humor construído no trecho até então, ele depende majoritariamente da ausência de sensibilidade para com a situação delas. No entanto, logo depois de Ethan matar búfalos para deixar comanches sem comida, surge um outro contraponto: vemos Look morta. Então, se o espectador anteriormente riu dela, como riram Lars e McCorry, ou se concordava com o fato de Wayne matar Búfalos para vingar Martha, será que agora, com a morte de uma personagem apresentada primariamente como inocente e simpática, ele consegue perceber também as consequências desse tipo de comportamento destrutivo? Martin, ao se lamentar, diz: “ela nunca fez mal a ninguém”²⁰¹; mas o fato é que ninguém, nem mesmo Martin, olhou para ela como um indivíduo, ninguém a tratou como um outro Eu, ninguém viu Look (Veja). Com isso, a síncrize, os contrapontos e os contrastes em relevo entre si fazem com que haja a dúvida sobre o que é moralmente correto, além de fazer com que o espectador seja convidado a se investir racionalmente no representado, pensando principalmente como se desenvolvem as relações de alteridade na diegese. A empatia construída por momentos para com Ethan e para com a realidade dos texanos focalizada é negada, o espectador é distanciado e convidado a pensar o contexto social com outros olhos, dentro de suas contradições, com distanciamento crítico.

Ford espera, por meio dos intrincados contrastes dessa cena das cartas, nos conscientizar de como as atitudes de cada pessoa influenciam a realidade. Para fazer isso, Ford deve

²⁰¹ No original: “She never done nobody any harm.”

“distanciar-nos” da simpatia que automaticamente sentimos pelo personagem John Wayne e deve voltar a nossa participação no racismo insensível de Ethan contra nós.²⁰²

Pouco mais a frente no *flashback*, Martin e Ethan chegam ao forte da cavalaria. Os soldados sobre cavalos majestosos surgem carregando suas bandeiras, marchando em direção ao forte e guiando os escoltados para o seu destino enquanto uma alegre e triunfal música os acompanha. Ford corta, mostra três indígenas pacíficos e com vestimentas distintas (talvez indicando etnias diferentes) olhando seriamente para a cavalaria. Corta novamente e os militares estão tocando os prisioneiros para dentro de uma morada, como se esses últimos fossem animais levados a um celeiro, apressando-os e ameaçando bater neles caso desviassem do caminho. Esse pequeno corte que mostra o olhar dos indígenas, somado à representação da cavalaria que animaliza os indivíduos cativos, muda o sentido alegre e edificante que a música poderia apresentar, ainda mais se pensarmos que os dois momentos grandiosos em que a cavalaria aparece nesse segmento são aproximados tanto do assassinato em massa de indígenas quanto da animalização de seres humanos. É um contraponto que não constitui uma ironia comum que simplesmente nega a cavalaria, mas um contraponto que configura uma ironia carnavalesca, que entende a grandiosidade da cavalaria como profundamente ambivalente. Nesse sentido, assim como no fim de *Sangue de Heróis*, a música alegre que acompanha a cavalaria é empática e anempática ao mesmo tempo. A relação é paradoxal, é afirmação e negação, construção e desconstrução, é a representação de crises para buscar uma superação do *status quo* no futuro.

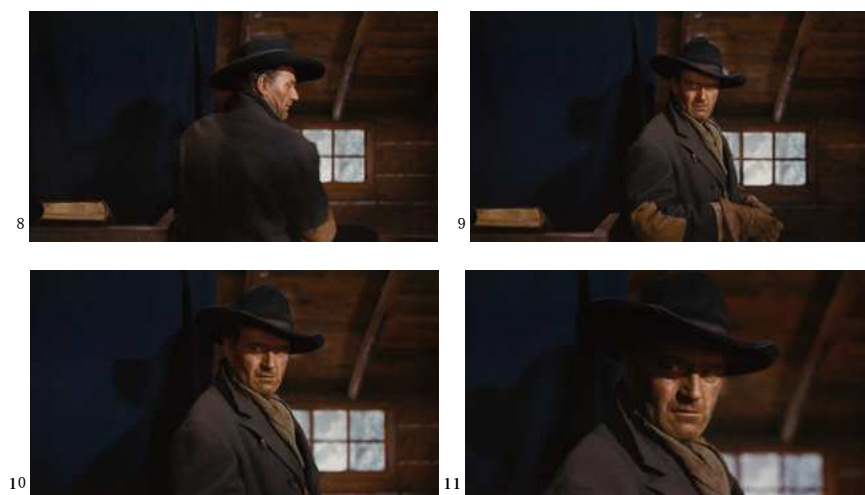
Ford mostra a 7ª Cavalaria em sua glória mítica, porque seu mito é uma parte essencial de sua atualidade histórica. (...) Mas Ford não glorifica com isso a cavalaria. Pelo contrário, ele “enquadra” a evocação da sua glória entre cenas de índios massacrados e cativos chicoteados. Sem a sua glória, devidamente contextualizada, a 7ª Cavalaria não pode ser compreendida. Assim, Ford a trata como trata Ethan. E Ford mostra os motivos de sua brutalidade²⁰³

Sobre os motivos da brutalidade de Ethan, o *flashback* segue. Dentro do forte, Ethan e Martin procuram por Debbie, não a encontram e somente veem mulheres brancas mentalmente doentes pelos traumas dos sequestros. Os homens da cavalaria afirmam que aquelas mulheres não parecem ser brancas devido à respectiva falta de sanidade delas. Ethan responde categoricamente que elas não são mais brancas, são comanches, defendendo a ideia de que é

²⁰² GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 411.

²⁰³ Ibid., p. 412.

melhor estar morto do que viver sob o modo de vida nativo (e tentando legitimar, assim, seu desejo de assassinar Debbie). Então, quando ele está prestes a sair daquele ambiente, os gritos histéricos de uma das moças ressoam no fundo de sua alma, como mostram seu movimento rápido em olhar para trás, o traveling em direção a sua face e sua expressão passivo-agressiva (imagens 8-11).



Um movimento tanto corporal quanto de câmera que, em um grande bloco de afastamento, convida o espectador novamente a se colocar no lugar dele. Um plano profundamente psicologizante e interiorizante que serve, seguindo o movimento constante de exotopia e empatia do longa, para entender onde estão as bases de seu ódio - não justificando e dizendo que seu racismo está correto, uma vez que empatia não significa de modo algum legitimação de comportamentos execráveis, mas entendendo que o personagem cultiva esse comportamento odioso também a partir de aspectos concretos da realidade. Então, assim como fez com a cavalaria, Ford constrói e desconstrói Ethan, ele contextualiza e mostra onde estão as bases que o ajudam a fortificar suas convicções racistas, sem com isso glorificá-las ou concordar com elas, sempre mostrando também as consequências desses comportamentos. Não à toa, Gallagher diz que esse segmento da leitura das cartas funciona como uma espécie de “relatório médico” sobre Ethan.

Mas Gallagher defende que o segmento das cartas somente distancia Ethan, em oposição ao resto do filme que o coloca como uma figura empática presente no coração dramático do longa, e isso é falacioso. Não há como realizar um relatório médico/psicológico

preciso sobre alguém sem que haja uma tentativa de se chegar à consciência da pessoa, aproximando-se dela, e é isso o que o traveling para frente em direção à face de Ethan faz: um mergulho em sua consciência através de sua face; um retorno - breve, porém eficiente - de Ethan ao centro dramático do filme. Na verdade, não só a sequência das cartas, mas o filme como um todo é uma tentativa de relatório médico desse personagem - a música de abertura do filme que questiona o que faz um homem querer vagar e a música de conclusão que questiona onde ele encontrará paz de espírito são perguntas sobre Ethan e, mais ainda, perguntas nunca respondidas, ou seja, do início ao fim, mesmo com compreensões sobre sua figura (como um tratamento nuançado sobre seu racismo), Ethan continua uma incógnita. Nesse sentido, entendemos que o trecho das cartas, assim como todo o resto do filme, aproxima e distancia Ethan em um constante e recorrente fluxo de movimento. “Um épico psicológico”²⁰⁴, disse Ford a respeito de seu filme. A exceção do trecho das cartas que nos faz concordar em parte com Gallagher a respeito desse momento do filme enquanto “relatório médico”, no entanto, diz respeito ao seu maior valor didático em relação à compreensão das bases de sustentação do racismo de Ethan.

De todo modo, voltando à sequência da leitura, retornamos para o pé da lareira dos Jorgensen e é o fim da carta. Lars pega o texto e sai andando tranquilamente, dizendo que Martin e Ethan nunca vão encontrar Debbie; Laurie parece desiludida com Martin e com tudo o que acabou de ler; a sra. Jorgensen insiste que Charlie fique para o jantar, com o intuito de formar um casal entre sua filha e ele; e Charlie canta para Laurie tentando seduzi-la. E assim a longa sequência das cartas se encerra: Laurie, sob o umbral da porta, dividida entre o homem que ela não ama, mas que está dentro de sua casa, e aquele que ela ama, mas que está lá fora pelo deserto. Tensionada pela pressão que sua família faz para que ela se case, Laurie termina cindida entre a certeza de um casamento que ela não quer e a incerteza de um casamento que ela quer. Como tantos outros personagens do filme, ela está no limiar entre a casa e o deserto, entre a ordem e o caos, entre o eu e a inelutável influência do(s) outro(s). Não por acaso, o movimento de seu olhar percorre do exterior ao interior da casa enquanto a câmera faz um traveling para frente em direção a ela (imagens 12-13).

²⁰⁴ Ibid., p. 408.



Como diz João Bénard da Costa, “em Ford não há gestos vãos”²⁰⁵ e, em *Rastros de Ódio*, os gestos e os espaços falam, são corpos produtores de enunciados complexos, o que se sente no interior é dito pelo exterior, “as atitudes são externalizadas e teatralizadas”²⁰⁶, e o fato de o plano (e a longa sequência das cartas) terminar com Laurie olhando para Charlie é sintomático disso. Quando, cenas depois, voltarmos ao contexto dos Jorgensen, Laurie já vai estar se casando com ele. Um mero olhar designou sua escolha, o interior foi dito pelo exterior, os gestos expressaram aquilo que sua mente dizia. Mas o casamento não vai ser tão simples assim porque internamente ela continua cindida; mesmo olhando para McCorry e o escolhendo, ela continua no limiar, continua sob a porta. Nada mais coerente que ela desista facilmente de Charlie quando Martin voltar no dia do casamento e lutar por ela contra ele. Basicamente, o espaço visual organizado diante da câmera como um todo - ou, mais especificamente nesse caso, a relação entre a personagem e o espaço cênico com o qual ela interage - não só contribui para um melhor entendimento a respeito das características psicológicas de Laurie, mas é uma partícula entrelaçada e indissociável de sua consciência, sendo absolutamente fundamental para qualquer tipo de compreensão nuançada acerca de cada indivíduo no longa.

Sobre o motivo da porta, é interessante salientar que sua presença não se dá somente no segmento das cartas, mas é recorrente ao longo do filme (imagens 14-21) e está associado principalmente a dois fatores. Primeiro, como dissemos quando nos referimos a Laurie, à cisão interna das personagens, uma vez que a maior parte dos indivíduos de *Rastros de Ódio*, em contraste com a maioria dos outros filmes de Ford (em que a cisão é característica quase exclusiva dos protagonistas), pode ser entendida como seres situados a todo tempo na fronteira, personagens cindidos que interagem com outros recebendo e transmitindo adendos às suas

²⁰⁵ DA COSTA, João Bénard. “The Searchers 1956 (A Desaparecida)”. In: O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 4-10 de Julho de 2023. Disponível em: <<https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/The-Searchers.pdf>>.

²⁰⁶ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 413.

respectivas personalidades; em outras palavras, seres em constante processo de construção dialógica²⁰⁷. Segundo, às tensões, dualidades e paradoxos presentes no meio e nos espaços, como as relações de dentro/fora, de casa/deserto e de civilizado/selvagem que constantemente se confundem e se misturam. Enfim, a porta como uma partícula simbólica tanto de indivíduos quanto de uma realidade em transição (transição histórica, arquitetônica, moral, etc.)



²⁰⁷ Robert Pippin relaciona esses planos das portas à tensão entre o interior e o exterior das personagens, às tensões entre aquilo que se faz publicamente e aquilo que de fato se deseja internamente fazer. Ele relaciona o interior escuro das casas apresentado em algumas das composições de Ford, essa área tomada por pura escuridão e incerteza, com o terreno também opaco dos desejos e das vontades, principalmente quando eles são colocados em contraste com a civilização. PIPPIN, Robert. *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. Op. Cit., p. 138.

De modo semelhante, as casas do Texas do pós-guerra de Secessão registradas por Ford, em especial as casas dos Edwards e dos Jorgensen em sua característica eremita e transitória se comparadas a quase sempiternidade do mar de areia e das rochas do deserto (imagens 22-23), assim como a Petersburgo de Dostoiévski, estão “na fronteira da existência e da inexistência, da realidade e da fantasmagoria, prestes a dissipar-se como a neblina e desaparecer”²⁰⁸. Ou, mais apropriadamente para o contexto do faroeste norte-americano, é como se tudo, inclusive os indivíduos, estivesse prestes a ser engolido pela magnanimidade da areia e das rochas. Em um dos poucos tilt downs (imagens 24-25) realizados por Ford no filme, Martin, depois de ter sido encurralado por indígenas junto a Ethan, caminha em meio às rochas (uma metonímia da natureza desértica) para conseguir água. A imagem produzida ao fim desse movimento de câmera se assemelha particularmente a uma visão interna do trato digestório dessa grande natureza imprevisível na qual Martin se aventura. Apesar de a imponência mineral provocar constantemente angústia e temor, o sentido produzido pela imagem não designa exatamente a perspectiva de que ele foi digerido ou devorado, mas sim de que ele age como um parasita que perambula por diferentes partes daquele enorme corpo inóspito para proteger-se e encontrar meios de subsistência.



Isso se comunica de modo substancial com uma fala da sra. Jorgensen quando ela discursa sobre a condição dos indivíduos focalizados pelo filme: os texanos. Segundo ela, em

²⁰⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p.193.

tradução livre, “um texano não é nada senão um ser humano deixado ao Deus dará. Este ano e no próximo... Talvez por mais cem anos. Mas eu não acho que será para sempre. Um dia, este país vai ser um bom lugar para se viver. Talvez precise dos nossos ossos no chão antes que esse tempo chegue”²⁰⁹. Esse comentário, que ilustra um pensamento de insatisfação quanto à anexação do Texas aos EUA ocorrida há menos de 30 anos no tempo do filme, demonstra que a sra. Jorgensen sente que o Texas é um espaço ignorado pelo restante do país, fazendo com que as pessoas que vivem nesse lugar sejam marginalizadas do processo de desenvolvimento civilizatório. Essa perspectiva explica o fato de os conflitos dos personagens principais do filme se darem não só com os indígenas, mas também com a cavalaria norte-americana; ou melhor, com os Yankees, símbolos e vanguarda do desenvolvimento civilizatório estadunidense. Nada mais lógico que o tratamento de Ford das relações de poder entre esses grupos distintos seja carnavalesco.

Por exemplo, logo depois do casamento de Laurie e McCorry ter sido arruinado, a cavalaria norte-americana, representada pelo jovem Tenente Greenhill, chega à casa dos Jorgensen. Samuel Clayton, líder dos Texas Rangers, inicia debochando de Greenhill por sua pouca idade, sua pouca experiência e por um possível caso de nepotismo, uma vez que o pai dele é o capitão. Essa situação deixa o jovem acuado enquanto Clayton se impõe perante a ele em uma clara tentativa de demonstração de poder dos Rangers em relação à Cavalaria (imagem 28). Toda essa busca por soberania da parte de Clayton persiste e a atuação em conjunto de ambos grupos armados no ataque aos comanches revoltosos é até bem negociada. No entanto, logo depois da batalha, Greenhill presencia Clayton recebendo cuidados médicos em seu traseiro aos olhos de todos (imagem 29). Toda a altivez que o líder dos Rangers parece ter tentado construir é desmantelada pela simples situação ridícula na qual ele se encontra. E assim a relação de poder passa por uma reviravolta. Se anteriormente Clayton se afirmava a partir da negação de Greenhill, agora Greenhill se afirma pela negação de Clayton; e o filme, em seu tratamento cômico nessas cenas, parece indicar que esta será por muito tempo a tônica da relação de ambos: uma constante permuta entre o alto e o baixo, entre a altivez e a degradação.

²⁰⁹ No original: “A Texican is nothing but a human man way out on a limb. This year and next... Maybe for a hundred more. But I don’t think it will be forever. Someday this country’s gonna be a fine good place to be. Maybe it needs our bones in the ground before that time can come”.



Se analisarmos atentamente o que foi dito na análise sobre o filme até então, podemos pensar que a mise-en-scène de *Rastros de Ódio* é uma síntese do que há de mais refinado nas mise-en-scènes dos dois filmes elogiados e destacados por Irene Machado quando se dedicava às adaptações de romances de Dostoiévski para o cinema. Esse pensamento vem do fato de que o filme de Ford é um longa que dá a devida atenção ao olhar nas relações dialógicas e, portanto, de alteridade entre as personagens, como fizera *O Idiota*, de Akira Kurosawa, ao mesmo tempo em que é uma obra que registra e dá destaque a um espaço em processo de transição, um espaço em vias de desintegração, o qual se comunica e se entrelaça diretamente com a psique das personagens, em uma construção de sentido semelhante, por vezes, a de *Páginas Ocultas*, de Sokurov. Mas se *Rastros de Ódio* parece ter uma mise-en-scène que articula da melhor maneira possível aquilo que é necessário para a transposição intersemiótica do romance polifônico para o cinema, cabe saber se de fato ele preserva até ao fim a equipolência das personagens e, desse modo, o diálogo em aberto. Assim, partindo do fato de que a melhor maneira de se averiguar a existência ou não de um diálogo em aberto no filme é observando como as personagens se relacionam entre si e, dessa maneira, com o discurso produzido pela obra, vamos analisar, em seguida, o longa através das relações entre os indivíduos da diegese.

III.IV- As personagens: uma composição entre duplos, repetições e variações

Assim como *O Homem que Matou o Facínora*, *Rastros de Ódio* é uma obra que acolhe inicialmente uma espécie de narrativa arquetípica que corrobora com a ideologia do mito de fundação norte-americana para depois desmantelá-la. O grande incidente incitante do filme, filmado como um horror de iluminação expressionista, é a invasão da casa de uma família de brancos convencionais por indígenas violentos e inescrupulosos que matam os homens, estupram

as mulheres e sequestram a menina mais jovem para torná-la esposa de um nativo; motivando uma busca por vingança daqueles que eram próximos da família a fim de resgatar a jovem sequestrada. Está tudo lá: a transformação dos nativos em agressores e de brancos em inocentes como forma de justificativa a posteriori do genocídio indígena e, por conseguinte, a valorização das forças armadas como protetoras dos brancos, o apreço pelas leis da civilização branca e a superioridade do cristianismo em detrimento de qualquer outro tipo de fé. A grande base racista e reacionária solidificada no imaginário de fundação norte-americano parece se apresentar de maneira indubitável. No entanto, como mostramos no segundo capítulo desta terceira parte, se Ford acolhe o mito, é para colocá-lo em crise a partir de elementos contrastantes entre si, é para pôr em movimento tudo aquilo que se apresenta estagnado. Nesse sentido, se inicialmente *O Homem que Matou o Facínora* carrega consigo a monológica narrativa arquetípica de vitória da civilização (das leis escritas) frente à barbárie (à violência), através da elevação social da personagem de James Stewart em relação a de John Wayne, ao fim, de modo substancial na revelação final, ele dismantela, questiona e relativiza tanto o que se entende como civilização quanto como barbárie. *Rastros de Ódio*, por sua vez, constrói e desconstrói a todo tempo perspectivas inertes e unívocas acerca da realidade para, com isso, refletir justamente sobre as relações entre civilização e raça nos Estados Unidos, seja no século XIX ou na metade do século XX. E o mais importante disso, como vimos na sequência da leitura das cartas, é que essa característica de repulsa ao monologismo se desenvolve e se fortalece de modo fundamental através da construção das relações entre as personagens. A tal cena de horror expressionista do filme, que se desenvolve em uma tônica distante de todo o resto da rodagem, por exemplo, tangencia particularmente a consciência temerosa por seus familiares de Ethan, uma vez que, como aponta Gilberto Perez, essa cena é uma realidade subjetivamente sublinhada pelo protagonista, um discurso indireto livre²¹⁰. Dito isso, investiguemos melhor alguns dos momentos que antecedem essa cena para percebermos a paulatina tensão sofrida pelas construções monológicas.

²¹⁰ O plano imediatamente anterior à cena do ataque e, por conseguinte, à transformação da iluminação do filme, é de Ethan olhando para o horizonte, como se imaginasse algo. Nessa perspectiva, Perez completa: “O expressionismo confere à ação dramática uma qualidade de narração subjetiva ansiosa; *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) traz a história de um louco para a vida encenada. Mas se Caligari dramatiza um relato em primeira pessoa, então a cena do ataque em *Rastros de Ódio* é mais como um relato em terceira pessoa com a linguagem pertencente a um personagem entrando na narração do autor como discurso indireto livre. Embora as imagens de Ford expressem algo da imaginação de Ethan, e embora tenham um colorido, elas não retratam uma fantasia, mas sim uma realidade subjetivamente sombreada”. PEREZ, Gilberto. *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. Op. Cit., p. 41.

III.IV.I- A apresentação, Ethan e as fissuras internas

“O que faz um homem querer vagar? O que faz um homem querer perambular? O que faz um homem deixar a cama e a mesa e virar as costas para casa? Partir, partir, partir”²¹¹, diz a música dos créditos iniciais do filme. Logo em seguida, surge uma cartela que demarca o tempo e o espaço onde se inicia a narrativa: “Texas 1868”. Martha abre a porta de sua casa e olha para o horizonte desértico. Ao longe, desponta Ethan, à cavalo, em meio à aridez da paisagem. Sua chegada é tratada com calor e surpresa por aqueles de sua família. A recepção procede semelhantemente a um ritual sagrado. Ele adentra a casa e se apresenta como um tio carinhoso e simpático que levanta calorosamente Debbie acima de seus ombros e dá presentes, sendo muito bem recebido por todos. Em seguida, na hora do jantar, um outro indivíduo montado a cavalo chega à casa, dessa vez com uma aparição bem menos ritualística, mas com a semelhança de que sua chegada também é pontuada por um plano de dentro para fora recortado pela porta. Ele é Martin, jovem adotado por aquela família depois de ter sido resgatado quando criança por Ethan de um ataque indígena. A família o recebe muito bem, principalmente a pequena Debbie, que sobe na cadeira animada para dizê-lo que Ethan havia chegado, mas o olhar do tio, que inicialmente denota dúvida, adota uma postura de julgamento discriminatório contra ele, potencializada pelo fato de não retribuir o boa noite do sobrinho e, ainda mais, pelo fato de a primeira frase do tio para ele dizer respeito à cor de sua pele, afirmando pejorativamente que as pessoas poderiam confundí-lo com um mestiço.

Em um certo sentido, o olhar de Ethan nesse momento é semelhante a alguns olhares que o cinema de Ford costumeiramente sublinhou. É como o olhar que a jovem mexicana recebe dos americanos em *Terra Bruta* - a respeito dos olhares, ela diz: “são os olhos que mordem... os olhos deles estão no meu corpo como dedos sujos”²¹². É como o olhar que as senhoras de *Peregrinação* (*Pilgrimage*, 1933) recebem na festa no navio por serem mais pobres. É como o olhar que os mórmons recebem quando dançam com algumas mulheres indígenas em uma confraternização em *Caravana de Bravos* (*Wagon Master*, 1950). Todos esses são olhares que segregam, que separam, que abrem uma ferida que distancia aqueles que realizam o olhar

²¹¹ No original: “What makes a man to wander? What makes a man to roam? What makes a man to leave bed and board and turn his back on home? Ride away, ride away, ride away.”

²¹² No original: “(...) it’s the eyes that bite (...) Their eyes are all on my body like dirty fingers”.

daqueles que o recebem. Nada mais justo que a cena do jantar prossiga com uma decupagem que separa espacialmente Ethan e Martin (seja pelo campo-contracampo, seja pelo objeto interposto aos dois), ao mesmo tempo em que a faixa sonora e as reações das outras personagens à mesa pontuam o desconforto causado pela postura de Ethan (imagens 30-31).



Na cena seguinte, uma música melancólica acompanha Martin sentado solitariamente no chão da varanda da casa. Tal plano coloca os sentimentos dele em destaque e gera um pequeno afastamento em relação às ações de Ethan (imagem 32). O tio simpático demonstra-se não tão carinhoso assim e suas ações são vistas como tendo um impacto real e negativo em Martin, que até o momento não havia feito nada de negativo aos outros.



Martin retorna para dentro da casa, deseja boa noite a todos e, antes de ir embora com seus irmãos para dormir, o pequeno Ben faz um questionamento a seu tio a respeito do que ele estava fazendo desde que a guerra acabou. O jovem não obtém respostas e isso levanta ainda mais suspeitas sobre a índole de Ethan. No entanto, logo em seguida Debbie pede um presente para o tio e ele, de modo bastante atencioso, dá uma medalha da guerra a ela, deixando-a extremamente feliz e mostrando esse seu lado positivo; o que retoma uma certa aproximação simpática em relação a ele. Alguns segundos depois, em uma conversa mais privada sem as

crianças por perto, Aaron questiona seu irmão acerca da guerra e de sua estadia na casa dele, de modo que Ethan responde em uma evasiva, dando uma quantidade generosa de moedas a Aaron, como se pagasse pela hospedagem. O dinheiro, no entanto, apresenta-se sem marcas, o que abre a possibilidade de ter sido proveniente de um roubo, gerando mais hipóteses negativas da narração sobre Ethan. Ao fim dessa sequência, o personagem de Wayne aparece sentado no chão da varanda, semelhantemente à maneira como Martin estava momentos antes, em uma postura quase melancólica e com um certo ar de tristeza. Sua figura permanece uma incógnita, um indivíduo com o qual a relação de identificação simpática é recorrentemente frustrada, mesmo sendo interpretado por um ator tão popular como John Wayne - ou como o Chaplin de *Monsieur Verdoux*.



33

O que percebemos nesse princípio de filme é que a afirmação e a negação em relação à figura de Ethan desenvolvem-se em uma permuta constante. Na imagem acima, por exemplo, que conclui uma sequência que mostra facetas tanto positivas quanto negativas dele, aproximamo-nos novamente de seu interior, sua mente parece estar repleta de questões e ele em busca de respostas. Um indivíduo complexo, absolutamente fissurado e quebrado. Evidentemente, esse desenvolvimento repleto de ressalvas ligadas ao protagonista poderia transformar-se em uma narrativa tradicional de redenção em que o lado negativo de Ethan seria purgado para, ao fim, a simpatia em relação a ele se estabelecer plenamente, mas como vimos na sequência das cartas, a quantidade de questões direcionadas a ele é tão volumosa que ele se torna um objeto de estudo, alguém para quem olhamos de modo cauteloso mesmo quando mergulhamos em seu interior, enfim, alguém distanciado de nós mesmo quando nos colocamos no lugar dele.

III.IV.II- Ethan e a univocidade

Na sequência seguinte, os Texas Rangers aparecem na casa de Aaron e, de imediato, convocam os homens presentes na sala, Martin e Aaron, a fazerem um juramento para participarem de uma expedição que tem como intuito entender quem abriu o curral de Lars e procurar as vacas que, conseqüentemente, fugiram. Ethan surge de repente e surpreende o capitão-reverendo Samuel Clayton. Este último olha para Ethan e o chama de “o irmão pródigo”²¹³, em clara alusão à narrativa bíblica do retorno do filho pródigo, em que um jovem, depois de dar as costas a sua casa e viver uma vida de excessos, retorna e vai em busca do perdão divino através de seu pai²¹⁴. Quando Clayton tenta realizar o juramento para a participação de Ethan na expedição dos Texas Rangers, Ethan nega, dizendo que não seria permitido legalmente. Com isso, a suposta vida de excessos desse “irmão pródigo” fora de casa torna-se ainda mais possível porque, junto à recusa, Clayton diz que Ethan se encaixa em diversas descrições de criminosos e questiona se ele é de fato um. Em mais uma resposta evasiva, Ethan questiona se Clayton realiza essa pergunta como um capitão ou como um reverendo, em clara ironia ao fato de, por vezes, essas duas profissões de Clayton realizarem procedimentos diametralmente opostos: um capitão auxilia e participa do processo de punição dos indivíduos, e um reverendo auxilia e participa do perdão (de acordo com Ford, a Bíblia e a arma foram as ferramentas da expansão norte-americana²¹⁵). Desse modo, o diálogo passivo-agressivo progride e Ethan afirma acreditar que um homem é bom somente para um juramento de cada vez, dizendo que o único juramento dele é com a extinta união dos Estados Confederados da América, e isso revela, além de sua tentativa de estabelecimento de uma ordem anterior (seu traço reacionário), a característica mais fundamental da personalidade dele: ele é um indivíduo que preza pela univocidade, ele gosta de ser uma única coisa, ou seja, de não ter contradições internas e, por isso, luta o máximo possível pela negação de seus próprios paradoxos.

²¹³ No original: “The prodigal brother”.

²¹⁴ Essa é uma questão fundamental do filme e por vezes tratada como secundária por escritores. Particularmente, temos a narrativa de *Rastros de Ódio* como uma versão irônica da parábola do retorno do filho pródigo. Em um certo sentido, a jornada de anos pelo deserto em busca de Debbie seria uma espécie de penitência para Ethan a fim de conseguir o perdão pela sua vida de excessos fora de casa, mas ainda que ele resgate Debbie, o perdão nunca chega porque ele nunca se arrepende de fato de seu pecado. Essa é uma ressonância bíblica brilhante que não é tão citada por críticos e, como diz Bénard da Costa, “... as ressonâncias bíblicas na obra de Ford são uma constante e dão pano para mangas que ainda não vi cozidas”. DA COSTA citado em OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. “John Ford”. Op. Cit.

²¹⁵ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 411.

É interessante salientar que a tensão entre Ethan e as outras personagens do longa vão sempre esbarrar nesse aspecto da univocidade²¹⁶. Com exceção de Scar, todas as personagens além de Ethan suportam em algum nível as cisões e os paradoxos em si próprias. Por exemplo, em um momento da batalha no rio entre os Texas Rangers e os comanches, momentos depois do ataque à casa de Aaron, em uma das linhas de diálogo mais cinicamente brechtianas do filme, o reverendo Samuel Clayton vibra sorridente com um “hallelujah” enquanto atira e mata indígenas, até que, em uma clara anedota carnavalesca de desmoralização de figuras de autoridade, sua arma falha, enraivecendo-o. Logo em seguida, quando os comanches decidem recuar por terem muitos indivíduos feridos, Clayton para de atacar e, utilizando-se da força, faz Ethan também interromper seus disparos, dizendo que os indígenas devem cuidar dos seus feridos. Tendo isso em vista, é fascinante perceber como, na perspectiva de Clayton, não há contradição em intercalar a vibração fervorosa em matar indígenas e a preservação honrosa da vida deles. Em um certo sentido, ele é o capitão-revendo, ele é aquele que pune e que perdoa, ele é aquele que, por um lado, se deleita em assassinar pessoas de outra etnia e, por outro, trata como algo a ser feito, ironicamente, somente quando se sente ameaçado. Em contraponto, para Ethan, em sua vontade de univocidade, isso não pode ocorrer, a misericórdia cristã deve ser evitada, ou melhor, o código moral que camufla o racismo (evidenciado pelo “hallelujah” de Clayton) deve ser evitado, e por isso ele fica extremamente nervoso com a interrupção abrupta dos disparos, causando uma forte ruptura entre os dois texanos, que só se encontrarão novamente no casamento de Laurie com Charlie.

Explorando um pouco melhor a questão da univocidade em Ethan, como o filme por vezes mostra, ele é um grande conhecedor dos códigos culturais e religiosos comanches e isso é um aspecto fundamental da personalidade dele. Ethan, por exemplo, conhece a língua, compreende relativamente o funcionamento de rituais culturais e religiosos comanches e atira nos olhos de um indígena morto somente para, conforme os códigos culturais daquele povo, sua alma vagar eternamente pelo deserto. Ao mesmo tempo, ele desrespeita o reverendo e o procedimento cristão do enterro dos mortos de sua família - “coloque um amém nisso (...) não há

²¹⁶ Um dos momentos mais simbólicos da impossibilidade da univocidade do mundo de acordo com a perspectiva de Ethan no filme ocorre durante a briga entre Martin e Charlie na qual Ethan fecha a senhora Jorgensen dentro de casa para que ela não veja a briga dizendo “não esqueça que você é uma dama” (no original: “don’t forget that you’re a lady”). A câmera corta e então, no plano seguinte, a sra. Jorgensen está com outras mulheres se divertindo e assistindo a luta pela janela. Nesse sentido, por mais que Ethan tente fechá-la dentro de casa para não ver a luta, com intuito de que ela cumpra sua espécie de papel de gênero, algo sempre escapa pelas beiradas, fazendo as tentativas de controle dele serem sempre frustradas.

mais tempo para rezar”, diz ele²¹⁷ - para ir rapidamente vingar os que morreram e resgatar os sequestrados. Com isso, é uma relação de alteridade extremamente complexa a que Ethan desenvolve com o povo comanche porque ele demonstra ativamente acreditar, respeitar e temer mais os códigos religiosos comanches que os cristãos, mas ainda assim, ele é um indivíduo que a todo custo objetiva profanar e negar a existência da população nativa. Assim, o desejo da univocidade (tanto em relação à sociedade quanto em relação a si mesmo) faz Ethan negar a si mesmo, o faz querer apagar uma parte constitutiva de si próprio, produzindo, como diz Gallagher, “um conflito agudo”²¹⁸.

III.IV.III- Ethan e Scar

Ethan não suporta sua cisão e por isso quer negar tudo aquilo que contribui para ela, odiando a si mesmo no processo. Em um certo sentido, Scar é tudo que Ethan tem dentro dele mesmo e objetiva negar, uma parte fundamental e constitutiva de si próprio. Não há, por exemplo, como entender Ethan sem passar por Scar, ou vice-versa. Como nos duplos parodiadores de Dostoiévski, em Scar o herói (Ethan) morre para renascer em um outro contexto. Um momento fundamental que torna a duplicidade dessas personagens clara é quando Ethan e Scar encontram-se frente a frente pela primeira vez no filme. Ambos são filmados em um campo-contracampo em primeiro plano, como se um fosse o espelho distorcido do outro (imagens 34-35), e iniciam um diálogo. Momentos depois, Ethan se aproxima de Scar de modo passivo-agressivo, buscando demonstrar poder e diz: “Você fala bem ‘americano’ *para um comanche*. Alguém te ensinou?”²¹⁹. Scar fala em comanche para o senhor mexicano que levou Ethan até aquele local, Ethan responde em comanche e, momentos a seguir, Scar diz: “Você fala bem comanche. Alguém te ensinou?”²²⁰. Assim, se Ethan anteriormente buscava demonstrar superioridade diante do chefe comanche, ridicularizando o povo dele ao afirmar implicitamente que os indivíduos desse grupo não dominam bem o inglês, através da ênfase do diálogo no trecho “para um comanche”, a resposta dura, seca e praticamente idêntica de Scar iguala a valência da ameaça de ambos, deixando-os de fato no mesmo nível, como se Ethan colocasse sua

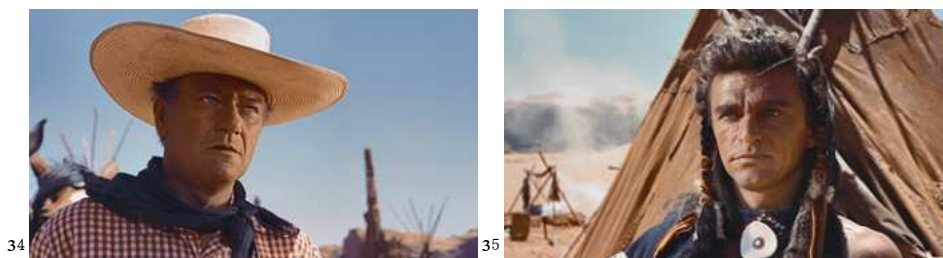
²¹⁷ No original: “Put an amen to it (...) there’s no time more for praying”.

²¹⁸ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 411.

²¹⁹ No original: “You speak pretty good american *for a Comanche*. Did someone teach you?”

²²⁰ No original: “You speak good Comanche. Did someone teach you?”

consciência frente a uma superfície reflexiva e ela refletisse a mesma coisa, porém levemente alterada.



Em tal momento, no entanto, a equivalência de poder da ideologia de ambos em relação à narração não está concretizada, uma vez que as motivações de Scar ainda não são claras. A equipolência de ambos em relação à narração, assim como seu caráter de duplicidade, só vai ocorrer claramente quando Scar esclarecer, dentro de sua tenda, que mata brancos porque brancos mataram seus filhos anteriormente. Esse diálogo de Scar, por mais ameaçador que se demonstre, uma vez que ele exhibe os escalpos de suas vítimas, estimula o espectador a rememorar a quantidade de mortes indígenas mostradas no filme até então e refletir até que ponto Scar é o vilão. Desse modo, a partir do momento em que a motivação de Scar é deixada clara, ele demonstra-se verdadeiramente um duplo de Ethan e sua ideologia passa ocupar todas as ações dos brancos no diálogo desenvolvido pelo filme, mesmo após sua própria morte.

Dito isso, como em *Rastros de Ódio* tudo aquilo que se apresenta materialmente diante de nós fala conosco, é evidente que o fato de Ford ter escalado um ator branco para interpretar Scar não se explica pelo fato de que boa parte dos faroestes americanos do período escolhiam brancos para interpretar indígenas. Para Gallagher (1988), a escolha de Harry Brandon justifica-se pelo fato de Ford não prezar pelo realismo, pelo fato de o filme ser um “épico psicológico” que filma, por exemplo, o Arizona (o local real onde fica o Monument Valley) como se fosse o Texas, mas, apesar de ausência de realismo ser verdadeira, isso não explica exatamente o fato dos outros indígenas relevantes no filme, como Look, serem interpretados por atores de ascendência nativa. Diane Stevenson (2003), colocando-se a mesma pergunta sobre o personagem Scar, chegou à conclusão, apoiada pelo filme *Terra Bruta*, de que Scar é um mestiço, assim como o famoso líder comanche Quanah Parker, que o mesmo Harry Brandon interpretou no filme de 1961; mas ainda assim não há evidências ou informações suficientes para

isso no próprio *Rastros de Ódio*. O que pensamos sobre essa questão é que uma síntese entre as reflexões de Gallagher e as de Stevenson é a explicação mais satisfatória, isto é, ainda que não possamos provar que Scar é um mestiço, seus olhos azuis são um artifício antinaturalista, em um filme que não preza pela fidedignidade em relação à realidade, que evidencia a cisão branco-indígena da personagem e sua característica de duplicidade em relação à Ethan - interessante notar que, como afirmam McBride e Wilmington, “Scar não conhece a palavra ‘escalpo’, e precisa ser informado dela - escalpar foi uma invenção do homem branco”²²¹. Afinal, assim como para o personagem de Wayne a cultura indígena é uma característica constitutiva de sua identidade, para Scar a cultura branca é uma parte constitutiva de si.

III.IV.IV- Mose Harper: entre o deserto e a cadeira de balanço

Scar, no entanto, não é o único personagem que possui paralelos com Ethan. Em um certo nível, Mose Harper é um aspirante bufão a Ethan Edwards que, justamente por se aproximar de um bufão, revela sem pudores, como uma encarnação do retorno do reprimido, um traço da verdadeira moralidade dos brancos que costumeiramente é maquiado pela fé cristã. Suas imitações patéticas e preconceituosas de modos nativos de agir nos momentos mais inapropriados ou o seu “pelo o que estamos prestes a receber, nós agradecemos, ó Senhor”²²² antes de atirar em comanches são exemplos disso. Nesse sentido, assim como Ethan, ele é um nômade do deserto, que entende relativamente os rituais dos povos indígenas (evidentemente, menos que Ethan, por ser um aspirante a ele), que carrega em si a tensão entre o civilizado e o selvagem, e que, principalmente, busca uma casa. Sobre esse último aspecto, na taberna mexicana, logo antes de Ethan e Martin irem conversar com Scar, Harper diz que tudo o que ele busca é um teto sobre sua cabeça e sua própria cadeira de balanço próxima da lareira. Desse modo, ao longo do filme Mose recorrentemente interage com uma cadeira e ela se torna um motivo ligado tanto à paz interior quanto à acomodação e ao conformismo em relação às suas cisões.

(...) repetidamente ao longo do filme, a cadeira de balanço perto do fogo é contrastada (pela câmera, pelo roteiro e pelo personagem) com o movimento interminável de Ethan

²²¹ MCBRIDE, Joseph; WILMINGTON, Michael. “Rastros de Ódio”. Trad. Guilherme Semionato. In: GARDNIER, Ruy (org.). *Catálogo John Ford*. São Paulo: CCBB, 2010, p. 281.

²²² No original: “For that which we’re about to receive, we thank Thee, O Lord”.

através de um espaço aberto e árido. Até mesmo os pacíficos comerciantes Comanches possuem uma cadeira de balanço, em contraste com o bando nômade de Scar.²²³

No fim da jornada de Ethan, na cena da chegada de Debbie à casa dos Jorgensen, Mose Harper aparece tranquilo e sorridente, sentado em uma cadeira de balanço, curiosamente usando a cartola de Sam Clayton. No entanto, a suposta paz encontrada por Mose nesse momento não é tão simples. Assim como Ethan, no último plano do filme ele não entra na casa dos Jorgensen, isto é, não se sugere a aproximação de Mose com a lareira que ele tanto ama. Esse momento é bastante simbólico, principalmente se pensarmos no paralelo com a conclusão de Ethan: Mose parece ter a cadeira, parece ter o teto da varanda, mas não tem a lareira. Desse modo, como sua cartola sugere, Mose deixa de ser um aspirante a Ethan Edwards, passando a ser provavelmente um aspirante a Sam Clayton, ou seja, tornando-se um indivíduo que se acomoda em sua cisão, um ser que se conforma com o persistente paradoxo da violência racial, com a contradição patente entre o prazer por matar indígenas ao mesmo tempo em que acredita que a vida deles deve ser, em alguns momentos, preservada.

III.IV.V- Martha

Mas o desejo de univocidade de Ethan não passa somente pela questão indígena e pela dicotomia deserto-casa, como passa o de Mose Harper, na verdade passa também de modo fundamental por Martha. Nessa ótica, se rememoramos os conflitos pelos quais passava Laurie na sequência das cartas, vamos chegar facilmente à Martha. Com uma pequena e substancial variação, a situação de Laurie é análoga à situação de Martha, que, apesar de ter se casado com Aaron, é uma personagem cujos gestos demonstram seu apreço velado por Ethan. Por exemplo, a maneira como ela suspira e olha atabalhoada ao redor quando Aaron questiona se é Ethan quem está chegando na primeira cena, o cuidado amoroso com o casaco militar de seu cunhado (imagem 36), os olhares furtivos enquanto conversam (imagem 37), o toque carinhoso com as mãos nas duas vezes em que Ethan a beija na testa (imagens 38-39), como já tão comentado por teóricos, atestam um sentimento reprimido. A diferença entre a situação das duas mulheres reside no fato de que Martin luta por Laurie para conseguir se casar com ela; Ethan, por outro lado, parece sequer ter tentado impedir o casamento entre Martha e seu irmão - ou, se tentou, fracassou

²²³ GALLAGHER, Tag. *John Ford; The Man and His Films*. Op. Cit., p. 416.

-, e é possível dizer que parte de seu ódio e seu ímpeto por vingança na busca por Debbie é consequência também de um certo ressentimento advindo da repressão do desejo que ele sentia por Martha - interessante notar, além dos gestos e olhares direcionados para ela, que a primeira pessoa por quem Ethan grita quando se depara com a casa destruída em chamas é Martha e não seus sobrinhos ou seu irmão. O desejo recíproco de ambos perturba a ordem social, é uma espécie de perigo à família formada por Aaron, e por isso Ethan, em sua tentativa de conservação do *status quo* de um ideal da moral branca - em sua busca pela univocidade -, o reprime. E assim o filme se estrutura: personagens marcadas por uma forte tensão entre aquilo que acreditam, sentem e pensam com aquilo que fazem, situadas em uma narrativa que, como uma composição musical, repete, duplica e varia temas e situações (como esse do triângulo amoroso)²²⁴.



Uma outra cisão e variação de ideias ligadas à Martha começa a surgir imediatamente após sua morte e compõe o grande diálogo da narrativa. Logo depois do enterro interrompido por Ethan, a sra. Jorgensen diz a ele que “Martha gostaria que ele [Ethan] cuidasse dos filhos e das filhas dela. E se as filhas estiverem mortas, [que ele] não permita que os filhos desperdicem a vida em vingança”²²⁵. Ethan, por outro lado, muito apoiado em seu ódio racial, em seu desejo de

²²⁴ Ethan levanta Debbie duas vezes, Martin é derrubado sobre o sofá dos Jorgensen duas vezes, Ethan fala that’ll be the day 4 vezes, o filme abre com uma porta se abrindo e fecha com uma porta se fechando, tanto Ethan quanto Martin tiveram a mãe assassinada pela mesma pessoa. Duplos, repetições e variações. O filme é quase que composto musicalmente: um constante nascimento, morte e renascimento de temas e ideias.

²²⁵ No original: “Martha would want you to take care of her boys, as well her girls. If the girls are dead, don’t let the boys waste their lives in vengeance”.

univocidade e naquilo que ele pensa que Martha iria verdadeiramente querer, demonstra acreditar que se Debbie vive com indígenas, é melhor matá-la. Diferentemente, Martin acredita de modo fervoroso em resgatá-la e a todo tempo tenta protegê-la, principalmente de seu tio. Laurie, com uma outra perspectiva, em uma atitude desesperada ao ouvir o desejo de Martin de proteger Debbie e levá-la para casa, diz, vestida ironicamente com um vestido branco que remete à pureza e à elevação espiritual, “Buscar o que para casa? Os restos de dinheiro Comanche, vendidos repetidas vezes pelo lance mais alto, com seus próprios pirralhos selvagens? Você sabe o que Ethan fará se tiver uma chance? Ele vai colocar uma bala no cérebro dela! Eu lhe digo que Martha iria querer que fosse assim”²²⁶. Desse modo, todos eles se dividem lutando teoricamente pelo mesmo ideal: Martha. Laurie e Ethan a favor da morte de Debbie, a sra. Jorgensen contra uma vida perdida em busca de vingança e Martin a favor do resgate e preservação da vida de Debbie.

Cada um interpreta ao seu próprio modo a ideologia de Martha. Mesmo morta, as concepções de mundo dela continuam relevantes, não são negadas nem afirmadas pela narração e, mesmo assim, moldam o agir daqueles indivíduos. É justamente por moldar o agir deles que Henderson diz que Martha é a “Lei Ideal”, ela é uma figura de autoridade para o contexto daquelas pessoas e todas elas dizem agir por aquilo que teoricamente seria o melhor para ela. Mas cada um a entendia de uma maneira diferente, cada um construía uma relação dialógica distinta com ela e, por isso, surgem as contradições sobre as quais o filme trabalha. Henderson nomeia tais contradições entre as personagens de “confusão na Lei Ideal” e afirma que isso é algo que ressoa em todos os cantos do filme, sendo o grande responsável pelas supostas fissuras ideológicas do longa. Mas Henderson somente considera essas contradições como fissuras ideológicas porque ele pressupõe de imediato que a ideologia de Martha seria o princípio de representação da obra. Em um certo sentido, ela até poderia ser, não fosse o trabalho inteligente de Ford em não seguir as convenções narrativas monológicas, ou mais especificamente, em usufruir tão bem do dialogismo.

²²⁶ No original: ““Fetch what home? The leavings of Comanche bucks, sold time and again to the highest bidder, with savage brats of her own? Do you know what Ethan will do if he has a chance? He’ll put a bullet in her brain! I tell you Martha would want it that way””.

III.IV.VI- Debbie e o dialogismo

Um dos melhores momentos de se pensar o modo como Ford usufrui do dialogismo é no final do longa. O tal momento ao qual Robin Wood atribui “evasão e trapaça” começa a se desenvolver justamente quando Martin e Ethan encontram Debbie na aldeia, dentro da tenda de Scar. O comanche espertamente demonstra saber o porquê de Ethan estar lá, isso gera uma tensão e os dois texanos decidem passar um tempo sozinhos longe da aldeia. No meio de uma conversa entre eles nesse novo local fora do acampamento indígena, Debbie surge de chofre, encontra Martin e implora, em um gesto que demonstra cuidado e importância para com ele, para os dois buscadores irem embora, uma vez que aquele é o povo dela. Violentemente, Ethan avança armado contra ela e decide matá-la enquanto Martin a protege com seu corpo. Nesse mesmo momento, Scar surge, também de súbito, e dispara uma flecha no peito de Ethan. Debbie, assustada e com medo do tiro que seria disparado contra ela por Ethan, abraça-se em Martin como se ele fosse um alicerce de sua proteção, até que Martin e Ethan decidem correr do ataque indígena que se desenvolvia contra eles. Depois disso, Debbie só voltará a aparecer quando Martin, após unir-se à cavalaria para combater a aldeia Nawyecky de Scar, surgir no acampamento antes do ataque, especificamente para resgatá-la. Nessa tentativa de resgate, todavia, ela decide com todas as suas forças ir embora com Martin e demonstra repentinamente um medo de Scar que ela não demonstrava antes.

Ligado a isso, para Wood²²⁷, não haver uma cena que defina claramente a relação entre Debbie e Scar, com o intuito específico de explicar a mudança de ideia dela, é uma evasão e trapaça em relação ao que o filme estava construindo, é ignorar as motivações da personagem, fazendo dela um objeto maleável de acordo com os interesses da narrativa. Segundo o autor, uma cena seria necessária para definir os parâmetros da relação entre os dois. Apoiado em *Taxi Driver*²²⁸, ele chama essa cena de “cena Scar”, mas, ainda na perspectiva dele, essa é uma cena que Ford não poderia filmar devido aos códigos morais do tempo-espço de produção de *Rastros de Ódio* e essa impossibilidade ajudaria a justificar o arquétipo de texto incoerente que o filme supostamente carrega.

Entretanto, na nossa perspectiva, a elipse da relação que se desenvolvia entre Debbie e Scar, seja antes ou depois do reencontro com Ethan, é algo ligado ao ponto de vista rígido do

²²⁷ WOOD, Robin. “The incoherent text”. Op. Cit., p. 47.

²²⁸ No texto, Wood diz que Paul Schrader e Martin Scorsese chamam uma cena de seu filme de “cena Scar”, por retratar a relação entre uma prostituta de 12 anos (Jodie Foster) e seu cafetão (Harvey Keitel).

filme, que se deposita exclusivamente sobre os texanos e, com isso, trata a sequestrada Debbie como indígena (ou seja, não focaliza sua intimidade na aldeia Comanche) até que a visão de Ethan sobre ela seja desmistificada. Ainda assim, se somarmos o fato de Debbie implorar a Martin para ir embora, ao fato de ela se agarrar a ele no momento do ataque de Ethan em direção a ela, em um filme em que os gestos produzem tantos enunciados, já é suficiente para indicar um forte sentimento de afeição dela para com Martin, mesmo que, por ora, ela ainda prefira continuar na aldeia. O que é curioso, de fato, nesse contexto, é que mesmo tendo decidido ficar na aldeia com o povo com o qual ela passou a maior parte de sua vida, Debbie demonstra um extremo pavor de Scar quando ele surge para atirar em Martin dentro da tenda, no momento em que este tenta, sozinho, resgatá-la. Isso indica que no meio tempo entre a tentativa de fazer Martin e Ethan saírem da aldeia até o retorno de Martin para resgatá-la, o tratamento de Scar em relação a ela se transformou ao ponto de ela de fato querer ir embora da aldeia com Martin. Sublinhamos o nome de Martin porque Ethan, para ela, continua como uma figura a ser temida, ainda mais depois de sua tentativa de assassinato. Martin, por sua vez, protege-a o tempo todo e a maneira como ela se apoia nele dentro da tenda já é o suficiente para dizer tudo, ou seja, não é preciso fazer uma “cena Scar”, tudo o que precisa ser dito já foi dito através das imagens. Defendemos, assim, que o filme não passou por cima dessa questão, como diz Wood, mas sim disse tudo o que precisava ser dito através das imagens e dos gestos.

III.IV.VII- A conclusão: a complexa relação entre Martin, Debbie e Ethan e o surgimento de um novo tipo de Herói do Oeste

Martin é um indivíduo que de fato entende Debbie e há um forte paralelo conectando os dois. Debbie é uma menina branca, adotada, criada e prometida a se casar com um homem indígena (Scar). Martin é um homem parcialmente indígena, adotado, criado e desde pequeno destinado a casar-se com uma mulher branca (Laurie). Ambos tiveram a mãe morta pela mesma pessoa e em suas respectivas realidades foram condicionados a tentar negar um traço étnico/cultural que cada um carrega. Os comanches tentaram fazer com que ela esquecesse a branquitude e os brancos tentaram fazer com que ele negasse ao máximo seus traços indígenas. Quando Martin, por exemplo, mata Scar, o sentido provocado por esse ato pode até ser de que ele concluiu seu ciclo para ser aceito e, de fato, incluído como um igual no contexto social

branco e não como um *outsider* que “poderia ser confundido com um mestiço”. Mas o fato é que a morte de Scar não é celebrada pelo filme, ela não representa o fim da relevância das ideias que ele carregava. Mesmo que o gesto de Martin pareça negar simbolicamente Scar, a base do pensamento deste último, a revolta contra a violência branca, continua a ter peso no grande diálogo do filme. A história de Look e os olhares indígenas que observavam diretamente a cavalaria tratando humanos como animais ecoam quando, com sons vibrantes a soar na trilha sonora, a Cavalaria e os Texas Rangers atacam mulheres e crianças comanches na aldeia de Scar (imagem 40). Martin parece ter concluído um ciclo que envolve lutar contra outra etnia para ser verdadeiramente aceito no grupo dos brancos, mas ainda haverão tensões veladas a serem enfrentadas.



40

Falamos de paralelos entre Debbie e Martin, principalmente a respeito das motivações dela de voltar com ele, mas o que faz Ethan mudar de ideia sobre Debbie, ou seja, preservar sua vida e não matá-la, é algo ainda mais instigante²²⁹. De acordo com Gallagher (1988) e João Bénard da Costa²³⁰, Ethan salva Debbie por passar por uma superação do seu racismo. Na perspectiva do crítico português, por exemplo, logo depois de Ethan tomar a flechada de Scar no

²²⁹ Como observa Perez, no roteiro original havia uma explicação que tornaria a mudança de perspectiva de Ethan um pouco mais clara: na hora do salvamento, depois de ter sido enquadrado por um plano de dentro para fora que remete à Martha, Ethan diria a Debbie “você com certeza favorece sua mãe” e a levaria para casa. Ou seja, na disputa acerca de quem de fato entende Martha mesmo depois de morta, Ethan admitiria que perdeu a discussão para Martin. Mas Ford retirou isso do roteiro, deixou a questão implícita e fez Ethan escolher salvar Laurie a partir de sua própria maneira de pensar e não pela vitória do argumento de Martin. PEREZ, Gilberto. *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. Op. Cit., p. 42.

²³⁰ DA COSTA, João Bénard. “*The Searchers* 1956 (*A Desaparecida*)”. In: O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 4-10 de Julho de 2023. Disponível em: <<https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/The-Searchers.pdf>>.

peito e ser cuidado por Martin, o “veneno da flecha”, uma metáfora do ódio racial, é extraído de dentro de Ethan e, por isso, ele vai progressivamente transformando seu ódio em bondade. Para esses autores, ao transmutar seu racismo em amor e fraternidade salvando Debbie, o “irmão pródigo” tem seus pecados expiados e sua vida de excessos perdoada. Em contraste, Diane Stevenson (2003), Gilberto Perez (2019) e Robert Pippin (2010) argumentam que não há indícios concretos no filme de que o personagem de fato supere seu racismo tão enraizado. Para esses três autores, com os quais concordamos, o homem que escarpela o falecido Scar momentos antes de decidir levar Debbie para a casa dos Jorgensen não tem nada de menos racista ou odioso. Nessa perspectiva, se, no início do filme, na primeira vez em que Ethan levantou Debbie, ele a levantou achando que ela era Lucy, até ser corrigido por sua sobrinha; no fim, ele a levanta e, enquanto o público (e Martin) imagina que ele vê uma indígena da qual ele quer se livrar, ele simplesmente a levanta reconhecendo a branquitude dela, sem qualquer fim do racismo por parte dele. Alguns podem até questionar esse reconhecimento repentino da branquitude de Debbie, mas é preciso ressaltar duas coisas: 1) que o desejo de Ethan de matá-la passava pela fobia à miscigenação²³¹, 2) momentos antes de Ethan levantá-la, ela já havia demonstrado vontade de retornar para casa com Martin. Ou seja, se ela já havia aceitado retornar e não possui nenhum dos complexos estados de saúde que as outras mulheres sequestradas tinham, não há mais medo por parte de Ethan; a univocidade, a brancura dela, poderá ser restaurada, do mesmo modo que a dele. A partir disso, “ignorando a transição do desagradável para o carinhoso, do truculento para o afetuoso, Ford aguça a sensação de que tais contrários habitam lado a lado em Ethan: o tio simpático resgata Debbie, mas o homem cheio de ódio racial não se foi”²³². Assim, o arco do resgate de Ethan acaba, mas sua jornada ainda não, ele continuará a vagar (“quem não tem olhos não entra no reino dos espíritos”), continuará cindido e continuará a ter suas ideias confrontadas por diferentes contextos, até que algum dia encontre a paz e a univocidade; that’ll be the day.

Com isso, Ethan, pelo modo como o sentido de *Rastros de Ódio* é construído, demonstra-se diferente de todos os outros heróis do cinema de Ford. Na conclusão de *Rastros de*

²³¹ É fascinante notar a reflexão de Henderson sobre o contexto em que *Rastros de Ódio* é lançado, uma vez que, naquele momento, a grande questão em voga no poder legislativo de alguns estados americanos era a dos negros passarem a utilizar os mesmos ambientes dos brancos, como as mesmas escolas, universidades, etc. Decorrente disso, irrompe de modo bastante concreto na sociedade americana o medo psicótico da miscigenação. Por isso, para Henderson: “‘O racismo é a maldição da alma americana’. Enquanto isso permanecer verdadeiro, é provável que ‘*Rastros de Ódio*’ retenha seu poder”. Cf. HENDERSON, Brian. “‘The Searchers’: An American Dilemma”. Op. Cit., p. 9-23.

²³² PEREZ, Gilberto. *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. Op. Cit., p. 43.

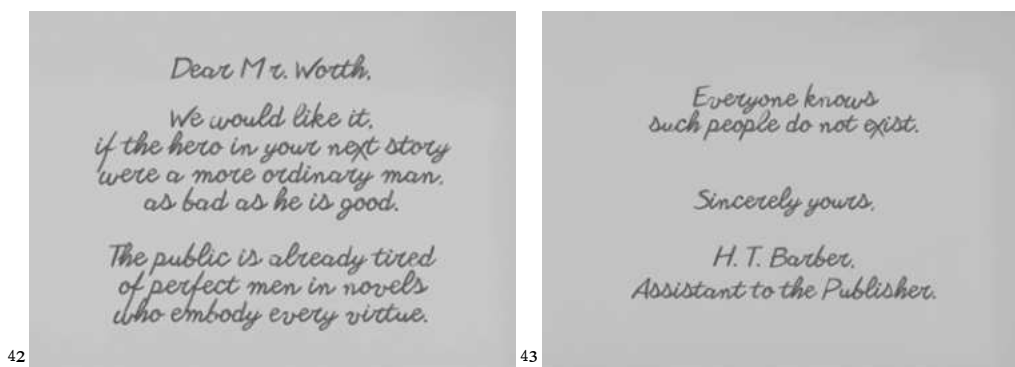
Ódio, a homenagem feita por John Wayne a Harry Carey, ao realizar o gesto típico de segurar o cotovelo direito (imagem 41), em vez de ser uma simples aproximação de Ethan com Cheyenne Harry, é, como tantas rimas situacionais/visuais no longa, a repetição e, ao mesmo tempo, a variação do sentido produzido pelo gesto anterior; o que aponta para a morte e o nascimento de um novo tipo de herói.



41

Para explicar devidamente o que queremos dizer, devemos tomar como base um *Western* injustamente pouco comentado e também protagonizado por Cheyenne Harry (Harry Carey), *A Recompensa* (*Hell Bent*, John Ford, 1918), e notar que algumas cartelas presentes no início do filme (imagens 42-43) abrem margem para uma reflexão teórica acerca de um dos tipos de Herói do Oeste que Ford se tornaria popular por dirigir: personagens comuns, ordinários, tão bons quanto maus - uma vez que “o público estava cansado de obras cujos protagonistas abraçavam cada virtude” (imagem 42). Em *Rastros de Ódio*, Ford parece replicar isso, Ethan Edwards carrega consigo também esse traço “tão bom quanto mau” - “tio carinhoso e homem cheio de ódio racial” - que se tornou, apesar das exceções, praticamente a regra dos protagonistas de seus faroestes (bandidos de bom coração, militares ríspidos, etc.), mas, ao mesmo tempo, o diretor se distancia disso e subverte o que veio antes em sua filmografia, ao dar um tom irônico e hiperbólico a essa dicotomia entre “bom e mau” e fazer de Ethan mais um objeto de estudo do que uma figura de identificação empática tradicional, como os personagens carismáticos de Harry Carey. Com isso em vista, se o público de 1918 estava cansado de personagens que abrangem cada virtude, se estava cansado da identificação admirativa, uma vez que “pessoas perfeitas dessa maneira não existem”, Ford optou, já no fim dos anos 1910, por personagens ordinários, simpáticos e de moralidade dúbia. Em outros termos, Ford optou pela identificação

simpática. Em *Rastros de Ódio*, em um momento histórico pós-Brecht em que a identificação simpática era questionada, Ford, mesmo sem sequer pensar em Brecht, fez com que o espectador tivesse sua identificação recorrentemente frustrada para com o herói e passasse a ser estimulado a analisá-lo e estudá-lo dentro de seu contexto para entender suas cisões e conflitos interiores. Enfim, aderiu à identificação irônica e desenvolveu um outro tipo de herói²³³.



Assim como Ethan, as pessoas que aparecem na cena final de *Rastros de Ódio*, mesmo que o filme crie uma atmosfera de final feliz catalisada pela música - lembremos que aqui, também, a trilha sonora do filme é carnavalizada, empática e anempática ao mesmo tempo, pela construção do grande diálogo do longa -, também continuarão cindidas como ele, em razão do fato de que ninguém é concluído pela narração. Laurie, que em uma das cenas mais instigantes do filme, demonstrou-se assustadoramente racista, vai casar-se com Martin, um homem mestiço. Debbie, que cresceu sob a cultura comanche e foi “heroicamente resgatada”, será cuidada pelos Jorgensen e terá, possivelmente, uma vida tão cerceada de liberdade e autonomia quanto Laurie.

²³³ Mesmo a brincadeira com os estereótipos ao longo do filme passa pela desconstrução do herói. Há dois momentos que remetem a isso. O primeiro ocorre quando Ethan vai a Futterman, um homem aparentemente judeu e explorador do dinheiro alheio que pede ouro em troca da informação acerca de onde Debbie está. Ethan dá o dinheiro pela informação, a recebe, mas, supondo que seria atacado à noite por ele e seu grupo, ele se posiciona estrategicamente, deixando Martin como isca, com o intuito de matá-los de surpresa e recuperar todo o dinheiro que ele havia deixado com o homem. Ford trabalha com o estereótipo preconceituoso para com judeus, que dizia que pessoas desse grupo são avarentas e aproveitadoras, não para definir o que elas são (seja positiva ou negativamente), mas justamente para apontar que elas são muito menos avarentas e aproveitadoras que o herói do filme, que os mata pelas costas e retira todo o dinheiro deles. O segundo momento ocorre quando Martin e Ethan encontram os mexicanos na taberna. Inicialmente, Emilio Fernandez, um homem mexicano bem vestido e aparentemente abastado, como uma espécie de mercenário da fronteira, diz saber onde Debbie está e afirma que faz qualquer coisa por dinheiro. No entanto, depois de levar Ethan a Scar e descobrir o contexto envolvido no dinheiro que Ethan o deu, ele devolve todas as moedas e diz que aquilo é dinheiro de sangue “blood money”. Em um certo sentido, isso poderia ser um mero estereótipo do cristianismo mexicano, mas surge como uma atitude honrada e uma negação do tratamento de pessoas mexicanas como meras mercenárias. Ou seja, os estereótipos são postos em crise, são afirmados e negados, especificamente para desconstruir a figura heroica do protagonista.

A casa, com pais aparentemente simpáticos que antes, na leitura das cartas, debochavam de uma jovem comanche confusa, agora tem uma para chamar de sua, Debbie, e a face dessa jovem ao adentrar o interior escuro da casa é das mais intrigantes. Enfim, um dia essa casa será um bom lugar para se viver, talvez precise dos ossos dessas personagens no chão antes que esse tempo chegue²³⁴; that'll be the day.

III.V- Um filme polifônico

“Eu gostaria de filmar uma tragédia, a mais séria do mundo, que se transformasse em algo ridículo”²³⁵ é a fala de Ford, proferida logo antes de filmar *Rastros de Ódio*, com a qual Joseph McBride e Michael Wilmington iniciaram sua grande análise sobre o filme de 1956. Nesse texto, dentro de uma leitura atenta, chama a atenção as tensões entre a fala de Ford escolhida como epígrafe e a recorrente aproximação que os escritores fazem do filme com a epopeia, gênero tido por Bakhtin como “sério”, distante de qualquer adjetivo como “ridículo”. Com uma perspectiva semelhante à de McBride e Wilmington, João Bénard da Costa²³⁶, em seu texto sobre o filme, realizou uma interessante leitura na qual aproximou Ethan de Odisseu, Laurie de Penélope, Martin de Telêmaco e o Monument Valley do mar de *Odisseia*. E, de fato, a ocorrência da aproximação de *Rastros de Ódio* a epopeias clássicas é recorrente, a dimensão da epopeia é algo que permeia a origem do *Western* cinematográfico como um todo. Além disso, a jornada duradoura, o destaque a elementos da natureza, a busca por vingança, a mulher que enfrenta um dilema acerca do retorno ou não de seu homem e o enfrentamento de magnânimas adversidades pelo caminho são características concretas de aproximação entre *Rastros de Ódio* e *Odisseia*. No entanto, o tom do filme de Ford, com sua elevada carga de procedimentos de carnavalização, assim como o tom dos romances de Dostoiévski, está bem mais próximo de uma sátira menipeia, ou seja, de uma subversão dessacralizante da epopeia. Em um certo sentido, *Rastros de Ódio* é

²³⁴ Aqui, vale rememorar o dilema existente em *Rastros de Ódio*, notado por Wilmington e McBride, a respeito da família, que torna as coisas ainda mais dialógicas. Os dois autores perceberam e relacionaram a relação do filme com o núcleo familiar com a fala de Jim Kitses acerca do cinema de Anthony Mann: “A visão de Mann da família como o microcosmo da humanidade é profundamente ambígua: o bem maior e a fonte de todo o mal.” Cf. MCBRIDE, Joseph; WILMINGTON, Michael. “Rastros de Ódio”. Trad. Guilherme Semionato. In: GARDNIER, Ruy (org.). *Catálogo John Ford*. Op. cit., p. 280.

²³⁵ *Ibid.*, p. 277.

²³⁶ DA COSTA, João Bénard. “*The Searchers* 1956 (*A Desaparecida*)”. Op. Cit. Disponível em: <<https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/The-Searchers.pdf>>.

uma paródia da epopeia, mas não uma paródia no sentido de ridicularizar e negar completamente a poesia épica, uma vez que há visivelmente uma parcela de reverência do filme a narrativas do gênero, e sim uma paródia no sentido etimológico da palavra, no sentido de um canto paralelo, de um canto ao lado (Para = ao lado / Ode = Canto)²³⁷, de algo que tanto nega quanto afirma, de algo que caminha lado a lado, mas que faz alterações pelo percurso, designando sua própria identidade sem se esquecer de uma de suas bases de sustentação.

Com isso, tendo em vista todo o teor carnavalizado e a carga de contradições nunca atenuadas de Ethan, expostos nos capítulos anteriores, apesar de se aproximar de um personagem de Homero, Ethan é um personagem dostoievskiano colocado no sudoeste norte-americano, ele é um Raskolnikov cujo “castigo” é permanecer em movimento, ele é um Homem do Subsolo, um Homem Ridículo que, por outro lado, não conquista claramente sua verdadeira redenção. Em certa medida, o “that’ll be the day” proferido pelo protagonista tantas vezes - e que utilizamos em dois momentos ao longo do texto - prefigura e encarna, em sua ambiguidade, precisamente o caráter dialógico aberto do universo do longa. Basicamente, se as falas de Ethan demonstram uma permuta constante entre o cinismo irônico - que nesse caso em específico pode ser entendido como a crença de que determinadas coisas nunca vão acontecer - e a concordância relutante - que pode ser entendida como a crença de que, pelo fato de o universo ser infinito e de difícil controle por parte dos indivíduos, mesmo aquilo que parece impossível ou improvável pode sim acontecer -, o filme, com sua abertura dialógica, carrega a ideia de que “no homem há algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia”²³⁸, mesmo que qualquer tipo de mudança nesse homem pareça absolutamente irrealizável. Desse modo, *Rastros de Ódio*, diferentemente de uma epopeia ou de uma parábola bíblica, é uma narrativa polifônica que desestabiliza as mais distintas bases monológicas das quais ele, direta ou indiretamente, usufrui²³⁹. Como demonstra Tag Gallagher,

²³⁷ FÁVERO, Leonor Lopes. “Paródia e Dialogismo”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. Op. Cit., p. 49.

²³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p. 66.

²³⁹ Do início ao fim do longa, podemos dizer que as personagens, os espaços, os signos linguísticos trabalhados são mostrados no momento de uma transição não concluída. Os signos e os indivíduos estão em constante movimento, sem qualquer tipo de estagnação. As personagens cindidas interagem entre si, comunicando-se, complexificando-se e transformando-se ao mesmo tempo em que a relação da câmera com os espaços articula iconicamente os mais complexos cenários interiores.

O filme em si, com cada quadro brilhante em *Technicolor* organizado em retratos pictóricos e definitivos, compostos e iluminados de forma expressionista, e com a melodia saudosa “Laurina”, é, como *Depois do Vendaval*, não realista, mas um símbolo da realidade; tudo está saturado de mitos dentro de Ethan, tudo é um comentário sobre o mito.²⁴⁰

Dito isso, se citamos João Bénard da Costa, Joseph McBride, Tag Gallagher e diversos outros grandes autores como eles até aqui, mesmo que seja para responder ou discordar de apontamentos deles sobre o filme, é porque os admiramos. Acreditamos que assim é que se desenvolve um diálogo pleno: concordando, questionando, respondendo, etc. E, nesse sentido, buscamos dialogar com autores que realmente se detiveram a mergulhar nas contradições e nas peculiaridades do longa. Em outros termos, autores que se propuseram verdadeiramente a ler o filme e não a se estagnar em suas próprias concepções superficiais sobre o *Western* ou sobre as pessoas envolvidas na produção do filme. Com outros escritores, porém, em especial aqueles que escreveram textos populares sobre o filme em jornais norte-americanos de 2020 para cá, não há como desenvolver um diálogo pleno, por parte deles não há leitura sobre o filme, há somente tentativas de respostas a uma espécie de mito que se criou em torno da produção e das pessoas que participaram dela²⁴¹. Com esses autores, somente é possível propor-lhes um diálogo pedagógico, para que eles possam passar a entender, minimamente, alguma coisa.

Infelizmente, essa é uma questão que se repete. Principalmente a partir daquilo que ainda se chama hoje de “Nova Hollywood”, *Rastros de Ódio* foi transformado em um mito. Os anos 70 e 80 ficaram marcados por filmes que retomavam abertamente elementos (narrativos, icônicos, etc.) de *Rastros de Ódio*²⁴², mas nenhum deles, apesar de alguns grandes exemplares,

²⁴⁰ GALLAGHER, Tag. John Ford: The Man and His Films. Op. Cit., p. 413.

²⁴¹ A ideia em uma análise sobre *Rastros de Ódio* não é dizer, nem sequer discutir, se Ford era racista ou não, se Wayne concordava com o pensamento de Ethan Edwards ou não, se ambos eram militaristas patrióticos ou não, mas sim o que o seu filme produziu enquanto discurso. Longas metragens não são necessariamente a expressão das opiniões de seus artistas, mas já algo diferente. E *Rastros de Ódio* é um filme em que não há fechamento e nem vitória de uma das vozes sobre as outras, todas elas ecoam, criam contradições e questões entre si, e permitem que o espectador enfrente as dúvidas, sem tratá-lo como uma criança. Nesse sentido, vale ressaltar uma fala de Straub que traz à mente o teatro realista de Brecht e sua relação diacrônica com o real: “Acho que a razão pela qual alguns chamam John Ford de fascista é porque ele é o melhor quando mostra, por exemplo, o que os colonos eram - quando vi *Rastros de Ódio*, entendi melhor a atitude dos colonos franceses na Argélia. Eu realmente tentei entender quando estava em Paris, durante a Guerra da Argélia; e então vi o filme de Ford, que mostra os colonos e os caçadores de índios, com um certo respeito inicial, porque ele os entende. E é por isso que existem pessoas que dizem que Ford fez filmes fascistas. Nesse sentido, sim, mas em nenhum outro”. STRAUB, Jean-Marie. “Straub and Huillet on Filmmakers They Like and Related Matters”. Op. Cit., p. 6.

²⁴² Basta lembrar de *Hardcore* (Paul Schrader, 1979), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), *Dillinger* (John Milius, 1973), *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973), *Amargo Reencontro* (*Big Wednesday*, John Milius,

entendia de fato a polifonia. Em vista disso, mesmo que não conscientemente, a maior parte dos críticos, teóricos e cineastas passou a tratar mais do mito que se criou a respeito de *Rastros de Ódio*, do que do filme propriamente dito, e isso gerou abordagens nas quais as patentes contradições presentes no terreno textual do longa eram ignoradas, niveladas e transformadas em superfícies lisas e uniformes. De todo modo, esse é um aspecto realmente previsível, uma vez que ainda hoje há uma incompreensão geral acerca das narrativas polifônicas:

A consciência científica do homem moderno aprendeu a orientar-se em complexas condições de um "universo contingente", não se desconcerta diante de quaisquer "indefinições", mas sabe levá-las em conta e calculá-las. Essa consciência há muito acostumou-se ao universo einsteiniano com sua multiplicidade de sistemas de cálculo, etc. Mas no campo do conhecimento artístico continua, às vezes, a exigir a mais grosseira, a mais primitiva definição que, evidentemente, não pode ser verdadeira.²⁴³

Esperamos que com esta análise consigamos evidenciar um traço ignorado em *Rastros de Ódio* e propor novas reflexões sobre o filme.

1973), *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1979), *O Vento e o Leão* (*The Wind and the Lion*, John Milius, 1975), *A Vingança de Ulzana* (*Ulzana's Raid*, Robert Aldrich, 1972) e *Star Wars* (George Lucas, 1977).

²⁴³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Op. Cit., p. 341.

Conclusão

Avaliando retrospectivamente nossa monografia, apesar não termos esgotado nenhuma das linhas de força trabalhadas e somente traçado caminhos adequados para análises de fôlego futuras, acreditamos ter sido bem-sucedidos tanto no que se refere aos objetivos propostos quanto em relação a questões que, a princípio, não estavam no nosso horizonte de ações e surgiram no decorrer da escrita, quase como uma espécie de contingência inevitável²⁴⁴. No que tange a estas últimas questões, colocar o cinema de John Ford em atrito com as ideias tanto de Mikhail Bakhtin quanto de Bertolt Brecht foi capaz de, primeiro, trazer à tona uma espécie de variação ligada às duas formas de a música, segundo Michel Chion, criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada: uma variação que, através do dialogismo, é capaz de comportar, concomitantemente, a forma empática e a anempática. Além disso, esse atrito de ideias entre os pensadores tornou sobressalente o tropismo comum do romance polifônico e do distanciamento brechtiano pela investigação filosófica e pelo estudo de contextos sociais a partir das distintas relações dos indivíduos neles inseridos com o espaço-tempo que eles habitam.

No que diz respeito à tradução intersemiótica do romance polifônico para o cinema, nosso primeiro objetivo proposto, notamos que para um filme poder ser entendido de tal maneira, além de ele dever ser uma obra ficcional de longa duração composta por personagens ideólogos que colocam em confronto suas distintas, equipolentes, independentes e inconclusivas consciências, ele deve trabalhar em um regime constante de empatia e exotopia em relação aos indivíduos representados e estes, por sua vez, devem passar por pequenas transformações, remodelamentos ou mudanças de ideia pelo desenrolar narrativo, complexificando sua profundidade psicológica, sem que haja a vitória das ideias de um sobre o(s) outro(s). Ademais, pensando a especificidade da construção do grande diálogo inconcluso de um romance polifônico, fomos capazes de perceber que, no cinema, os diálogos composicionalmente expressos - isto é, aquilo que é verbalizado pelas personagens do filme - relacionam-se entre si e geram, por vezes, concordâncias e polêmicas. Essas relações interdiscursivas impactam cada imagem e som do longa, acompanhando e estando inseparável do microdiálogo, que, por outro lado, perpassa cada movimento de câmera, cada gesto e ação das personagens, cada articulação entre os cortes, cada som (diegético ou não) e cada composição visual da obra. Em vista disso,

²⁴⁴ Em determinadas ocasiões, como foi o caso desta pesquisa, os paradoxos são as figuras de linguagem mais apropriadas para definir a sensação que temos na articulação e no desdobramento do texto da monografia.

uma pequena ação das personagens pode dizer, e normalmente diz, muito mais que uma frase verbalizada; e o espectador, assim, é estimulado a refletir sobre o que se passa em tela, aproximando-se e distanciando-se das personagens, e pensando o sentido que cada imagem ou som pode estar buscando criar. Tudo isso progride, inter-relaciona-se e é inseparável do grande diálogo da obra, o qual interpela o espectador recorrentemente.

Quanto à busca por compreender de modo delineado o que pode ser de fato um “cinema brechtiano”, argumentamos que, apesar de não haver um “verdadeiro filme brechtiano” - uma vez que a mudança de meios, ou seja, realizar no cinema uma ideia proveniente do teatro, pressupõe uma mudança de artifícios e de técnicas que subverte o que foi pensado previamente por Brecht -, a obra cinematográfica que se aproxima do adjetivo proveniente do nome do dramaturgo alemão não é aquela que replica artifícios de distanciamento tal com os pensados por ele, mas sim aquela que consegue evidenciar, a partir de um substantivo controle formal, gestos de significação histórico-social maquiados em determinados contextos sócio-históricos. Além disso, foi possível perceber que a ideia de Joseph Losey, que afirma que a justaposição dos contrastes e das contradições é a forma mais fácil de se atingir o distanciamento brechtiano²⁴⁵, além de ser verdadeira, é uma perspectiva que encontra pontos de tangência concretos na carnavalização dissecada por Bakhtin, em especial na sua predisposição à interação entre contrários. Quando ocorre essa aproximação, os opostos em coexistência na encenação geram dissonâncias cognitivas, interpelam o receptor da obra de arte e o estimulam a compreender o que se passa no domínio ficcional através de seu próprio intelecto.

Já a respeito de *Rastros de Ódio*, foi possível notar que, além de poder ser visto como um filme que produz, em alguns momentos, o distanciamento brechtiano, ele é realmente um longa que pode ser entendido como uma transposição intersemiótica do romance polifônico para o cinema. Nesse sentido, há na obra de 1956 uma atração pelas cisões, pelo diálogo entre as dicotomias, pela indefinição, pelo limiar e, a partir disso, pela proposição de questões ao espectador que nenhum outro filme do diretor conseguiu demonstrar com tamanha abrangência. Por conseguinte, até o momento, se nos preocuparmos detidamente com o modo como Bakhtin descreveu a polifonia na literatura, este é o único longa de Ford que efetivamente pode ser entendido como um filme polifônico. Tendo isso em vista, retomando Bakhtin, em *Rastros de Ódio* Ford representou precisamente as ideias das personagens, conservando-lhes toda a

²⁴⁵ LOSEY, Joseph. “L’oeil du maître”. Op. Cit., p. 31.

plenivalência enquanto ideias, mas mantendo simultaneamente a distância, sem afirmá-las nem fundi-las com sua própria ideologia representada²⁴⁶. Em consonância com isso, não houve fechamento das personagens: Clayton iniciou sua cisão entre os Texas Rangers e a Igreja, Mose Harper entre a cadeira de balanço e o deserto, Laurie e Martha entre dois homens, Martin e Debbie entre duas raças, Ethan e Scar entre a realidade multifacetada e o desejo de univocidade e, ao fim, todos eles, mesmo que tenham morrido, ou mesmo que o dilema tenha se transformado, permaneceram cindidos.

Dito isso, há muitos outros elementos que não exploramos exaustivamente que ainda merecem estudos específicos. O que dizer, por exemplo, sobre outros filmes polifônicos tal como os definimos aqui? Ainda não os conhecemos, mas isso não impede que outros autores venham a conhecer. E o que dizer sobre uma catalogação de cineastas que dão prosseguimento aos objetivos do teatro épico? Não chegamos ainda a nos atrever a tal empreitada, mas é um caminho possível de ser aberto. Do mesmo modo, pensando as relações entre Ford, Bakhtin, Dostoiévski e carnavalização, o que dizer a respeito de um filme como *7 Mulheres* (*7 Women*, John Ford, 1966) em que “a fé vive em plena fronteira com o ateísmo, fita-o e o compreende, enquanto o ateísmo vive na fronteira com a fé e a compreende”²⁴⁷? Enfim, o que dizer, ainda, sobre a possibilidade de uma análise, comparativa e minuciosa, acerca do fato de *Rastros de Ódio* ser um longa que, partindo do evidentemente monológico roteiro de Frank Nugent, conseguiu conquistar, através de inúmeras alterações e mudanças em relação ao material base, camadas extremamente profundas ao ponto de se tornar uma obra polifônica?

De qualquer modo, há muito ainda a ser analisado pormenorizadamente e muito ainda a ser criticado, deslocado, pensado e remodelado. Nessa ótica, mesmo que algum leitor, no futuro, venha a apontar problemas nos sentidos que atribuímos tanto à relação entre o romance polifônico e o cinema quanto à ideia de um “filme brechtiano”, ou mesmo que levante questões que refutem nossa leitura de *Rastros de Ódio* como um filme polifônico que estimula a participação intelectual do espectador, de modo semelhante ao que Brecht idealizava em seu teatro épico, pelo menos teremos construído um diálogo interessante com a bibliografia preexistente sobre os objetos aqui tratados. E isto é o suficiente para nós: a participação em um

²⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Op. Cit., pp. 94-95.

²⁴⁷ Ibid., p. 204.

diálogo substantivo de ideias no qual seus participantes não se paralisam diante de quaisquer indefinições.

Referências bibliográficas

ASTRUC, Alexandre. “Qu’est-ce que la mise en scène?”. Paris: *Cahiers du Cinéma* nº 100, outubro 1959.

BAKHTIN, Mikhail. “Apresentação do Problema”. In. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Ensaaios Sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BIETTE, Jean-Claude. “Un cinéma brechtien?”. In: _____. *Poétique des auteurs*. Paris: Éditions de l’Etoile/ Cahiers du cinéma, 1989.

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht on film and radio*. Trad. Marc Silberman. London: Methuen Publishing Ltd, 2000.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro completo: em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986-1990.

_____. *O Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Trad. João Barrento. Lisboa: Campo das Letras Editores S.A., 2005.

_____. *Diário de trabalho, volume II, América: 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BUSCOMBE, Edward. "Critics on the Searchers". Edimburgo: Screen Education, Inverno de 1975-76.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

DA COSTA, João Bénard. "The Searchers 1956 (A Desaparecida)". In: O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 4-10 de Julho de 2023. Disponível em: <<https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/The-Searchers.pdf>>.

DELAHAYE, Michel; RIVETTE, Jacques. "Entrevista com Roland Barthes". Trad. Gabriel Carvalho. Paris: Cahiers du Cinéma n°147, setembro de 1963.

DELAHAYE, Michel. "Vers une Réconciliation raciale "[título no índice]/"Vers une inversion du manichéisme" [título no texto]. Trad. João Abdala. Paris: Présence du cinéma n° 2-3, julho-setembro de 1959.

DORT, Bernard. "Pour une critique brechtienne du cinéma". Paris: Cahiers du Cinéma n° 114, dezembro 1960.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2022.

DVD Young Mr. Lincoln. Disc Two: The Supplements. The Criterion Collection, 2006.

GALLAGHER, Tag. *John Ford: The Man and His Films*. Berkeley: University of California Press, 1988.

GEMÜNDEN, Gerd. "Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder's German Hollywood." Ithaca, NY: *New German Critique* nº 63, outono 1994.

GILLES, Paul. "Vittorio Cottafavi parle des 'Cent cavaliers'". Paris: *Cahiers du cinéma*, nº207, dezembro de 1968.

HENDERSON, Brian. "'The Searchers': An American Dilemma.". Berkeley: *Film Quarterly* 34, no. 2, 1980.

JAUSS, Hans Robert. "Levels of Identification of Hero and Audience". Trad. Benjamin e Helga Bennett. Charlottesville, VA: *New Literary History* 5, no. 2, 1974.

LOSEY, Joseph. "L'oeil du maître". Paris: *Cahiers du Cinéma* nº114, dezembro de 1960.

MACHADO, Irene. "Experimento dialógico de Dostoiévski no cinema: entre a polifonia e a polimorfia". São Paulo: Alfa, V.66, 2022.

MCBRIDE, Joseph; WILMINGTON, Michael. "Rastros de Ódio". Trad. Guilherme Semionato. In: GARDNIER, Ruy (org.). *Catálogo John Ford*. São Paulo: CCBB, 2010.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. "John Ford". Rio de Janeiro: *Contracampo* nº 97, julho de 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/97/artjohnfordjr.htm>>.

_____. "A dialética do presente". In: *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PEREZ, Gilberto. *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. Minnesota/Londres: University of Minnesota Press, 2019.

_____. *The Material Ghost: films and their medium*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.

PIPPIN, Robert. "Politics and Self-Knowledge in The Searchers". In: *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2010.

ROCHA, Glauber. "John Ford, o Pirata". In: *John Ford*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Novembro de 1983 a Fevereiro de 1984.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. "O Paradigma do Faroeste". In: *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

_____. *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: Johns Hopkins, 1992.

STEVENSON, Diane. "Why Are Scar's Eyes Blue? Race in John Ford's The Searchers". Minneapolis: paper presented at the Society for Cinema and Media Studies Conference, March 2003.

STRAUB, Jean-Marie. "Straub and Huillet on Filmmakers They Like and Related Matters". In: *The Cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, ed. Jonathan Rosenbaum, Nova York: The American Film Institute, 1982.

TAVERNIER, Bertrand. "Entretien". Paris: Positif, nº100-101, dezembro de 1968, p. 62.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Trad. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

WALSH, Martin. "Losey, Brecht and Galileo". In: *Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londres: BFI, 1981.

WOOD, Robin. "The incoherent text". In: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, revised edition. Nova Iorque: Columbia University Press, 2003.

"Young Mr. Lincoln de John Ford". Paris: Cahiers du Cinéma nº 223, p. 29-47, agosto/setembro de 1970.