

CLARO: REPRESENTAÇÃO E DESORDEM NO CINEMA

Janaina de Jesus Santos (UFU-PG/ UESB)

Nosso trabalho tem o objetivo de problematizar a potência discursiva de sons e imagens para a produção de efeito de realidade, a partir do cinema concebido como materialidade heterogênea e específica inserida em determinadas condições de produção. Tomamos o filme glauberiano *Claro* em que a realidade romana é dissecada, problemas políticos e sociais são enfocados, os operários são vistos em seu cotidiano em relação com o Vaticano, os turistas e os policiais. Nesse sentido, nos questionamos como acontece a representação no discurso fílmico e seu efeito de realidade na decomposição e recomposição de imagens e palavras? Como são estabelecidas as relações de similitude, de diferença, de ordem e de desordem no filme *Claro*? Como se organiza sua materialidade enquanto singular estético e histórico? A fim de indagarmos sobre os discursos e os efeitos de realidade, tomamos a Análise do Discurso de origem francesa, enquanto teoria que discute relação entre linguagem e história; e os postulados arqueológicos foucaultianos, ao examinar como cada época experimenta uma relação própria entre as palavras e as coisas, como organiza esse complexo em que o homem está envolvido, e como estabelece o quadro de seus parentescos e a ordem segundo a qual é preciso percorrê-los. Em *Claro*, o discurso fílmico representa a realidade e se materializa na linguagem, através de um jogo com imagens e palavras capturadas pela câmera, construindo um acontecimento no próprio ato de filmar.

1 As palavras e as coisas

A arqueologia foucaultiana nos ajuda a compreender os discursos, e a perceber o papel da linguagem enquanto elemento de constituição da realidade e dos sujeitos. Em *As palavras e as coisas*, ao abordar as concepções de linguagem desde a época clássica, Foucault afirma que a relação entre objeto e nome mudou, deixando a representação de ser transparente:

Dom Quixote desenha o negativo do mundo do renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam conduzem a decepção e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que são os signos da linguagem. (...) os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, dom Quixote vagueia ao sabor da aventura. (FOUCAULT, 2002, p.62-63)

Na contemporaneidade, a relação é de uma representação em que o simbólico une as palavras e as coisas, de modo que percebemos como os signos são significados e re-significados em sua historicidade em direção a uma similitude. Pensar a constituição de sentidos também implica pensar os efeitos de realidade na produção de subjetividades, ou seja, o sujeito não é uma essência que tem existência anterior, é resultado de operações discursivas na e pela linguagem. A representação das condições de produção e seus efeitos de realidade serão investigados a partir da materialidade de *Claro*. Isto é, procuraremos as marcas de sua historicidade no próprio objeto, enquanto constituinte intrínseco.

Para o filósofo francês, o sujeito é constituído na história e não um sujeito transcendental, cognoscente, completo e dado *a priori*. Por isso, o sujeito do discurso é historicamente determinado, não podendo, portanto, ser reduzido a elementos de ordem gramatical:

o sujeito do enunciado é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferente sujeitos. (FOUCAULT, 2007a, p. 105).

Então, para que um enunciado exista, é necessário que haja um “autor”, pessoa ou qualquer outra instância produtora do enunciado. No entanto, como alerta Foucault (2007a), esse “autor” não é idêntico ao sujeito do enunciado, em termos de natureza, estatuto, função e identidade, nem é uma consciência que fala. O “autor” é constituído como uma função autor, uma instância produtora que historicamente enuncia. E, assim, se aproxima da posição sujeito do método arqueológico, como o vetor de representações.

Nosso trabalho está imbuído dessa perspectiva de que as manifestações artísticas estão dentro das práticas discursivas e são situadas historicamente, sendo o seu autor uma função de sujeito que agrupa como unidade e origem de significações os discursos: “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real.” (FOUCAULT, 2007b, p. 28)

Nossa reflexão sobre a relação entre o discurso e as práticas de subjetivação em *Claro faz-se*, portanto, considerando que as coisas são construídas na e pela linguagem, que o mundo é constituído nos e pelos discursos, ou seja, que tudo, inclusive os sujeitos, é constituído por meio de práticas discursivas cotidianas, aqui entendidas como linguagem carregada de “verdades”, que se repetem em tempos e espaços determinados, manifestados por pessoas ou instituições (FOUCAULT, 2007a).

2 O documento

A *arqueologia do saber*, ao propor a análise dos discursos, traz a necessidade de apreendê-los nas práticas e saberes cotidianos, no recorte e no limite e perceber suas transformações. Para tanto, o analista imbuído do espírito da *nouvelle histoire*, se distancia das unidades previamente concebidas, não aborda mais as obras como um todo, sem antes lhes analisar como sua unidade é constituída, buscando a regularidade na dispersão. Isso dá um novo tratamento à massa documental, constituída, segundo Foucault, por textos, narrativas, objetos, costumes, registros etc.: é necessário “trabalhá-lo no interior e elaborá-lo” (FOUCAULT, 2007a, p. 7), realizando o gesto interpretativo do analista. Temos, pois, que o documento deixa de ser uma voz que precisa ser ouvida em busca da verdade dos fatos:

O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (FOUCAULT, 2007a, p. 7)

Tem-se, então, que o documento não é um objeto unívoco que faz falar a verdade ocultada. É, sim, um objeto discursivo que faz multiplicar as rupturas, em que o analista constitui séries pertinentes. Daí pensarmos o filme *Claro* como um documento que representa suas condições de produção através de palavras e imagens somadas aos recursos cinematográficos, que criam efeito de realidade.

O documento assume às vezes de uma função, em que cabe ao historiador trabalhá-lo, organizá-lo, recortá-lo e estabelecer as relações das quais faz parte. Para a História tradicional o documento é a voz distante do passado, que reconstitui o passado, como uma voz reduzida ao silêncio decifrável. Por outro lado, para a nova História, é possível estabelecer, no próprio documento, unidades, séries, relações. Ele deixa de ser a memória, e, como um nó em uma rede, torna-se um vestígio de como a sociedade organiza a massa documental.

São duas formas de se fazer História: para a tradicional, importa memorizar os monumentos do passado, transformá-los em documentos; para a nova História, os documentos são transformados em monumentos, onde está uma massa de elementos a serem relacionados, equacionados. A História passa a ser, “para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2007a, p. 8). Ou seja, é somente por meio de uma ação da história que os documentos, sendo mais do que rastro de uma memória coletiva, ganham sentido histórico.

3 A representação

A História nova atribui novo *status* ao documento e o inscreve numa relação de representação dos fatos, definido por uma operação deliberada do analista historicamente situado. Representação de fatos transpostos por meio da linguagem. Sobre essa polêmica relação, Certeau assevera a importância da representação na História:

A representação – *mise en scène* literária – não é ‘histórica’ senão quando articulada com um *lugar social* da operação científica e quando institucional e tecnicamente ligada a *uma prática do desvio*, com relação aos modelos culturais ou teóricos contemporâneos. Não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber. Ainda é necessário que exista aí ‘representação’. O espaço de uma figuração deve ser composto. Mesmo se deixarmos de lado tudo aquilo que se refere a uma análise estrutural do discurso histórico, resta encarar a operação que faz passar da prática investigadora à escrita. (CERTEAU, 2007, p. 93-94)

Então, a representação está para a existência do objeto representado em uma ordem provisória, situada no tempo e no espaço. Ela se coloca como impressões, do analista, oriundas do contato com o objeto mesmo.

Nesse sentido, Foucault (2002) define como, em cada época, acontece a proximidade entre as coisas e como organiza esse complexo heteróclito de elementos; como cada época estabelece o quadro de seus parentescos e a ordem segundo a qual é preciso percorrê-los; como acontecem os processos de estabelecimento de equivalências, das relações de similitude, de diferenças, de ordem, de classificação e de designação por palavras.

Ao analisar o quadro geral da idade clássica, o filósofo francês problematiza o universo da ordem e da representação. Uma época em que as palavras e as coisas se distanciam: as coisas não mais falam, nem guardam uma verdade secular; são, antes, tomadas como signo no domínio dos conhecimentos empíricos, em detrimento de uma semelhança. O mundo deixa de ser texto indefinidamente interpretável. A relação do signo com o conteúdo não mais é assegurada na ordem própria das coisas, e sim no liame entre a idéia de uma coisa e a idéia de uma outra. Isto é, não há sentido no mundo, anterior ou exterior ao signo: “Eis, pois, os signos, libertos de todo esse fervilhar do mundo onde o Renascimento os havia outrora repartido. Estão doravante alojados no interior da representação, no interstício da idéia, nesse tênue espaço onde ela joga consigo mesma, decompondo-se e recompondo-se.” (FOUCAULT, 2002, p. 93)

Seguido do abandono da interpretação e do estabelecimento da ordem, temos uma cientificidade empirista que fala da possibilidade e da impossibilidade da representação. Tenta-se definir a positividade em termos matemáticos, tentando aproximar os seres e criar um inventário de tudo nas ciências humanas que seria matematizável (FOUCAULT, 2002).

No século XIX, a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis, a linguagem deixa de ser um quadro espontâneo e primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres. De acordo com Foucault (2002), as ciências humanas se constituem na forma como o homem se representa: “é esse ser vivo que, do interior da vida à qual pertence inteiramente e pela qual é atravessado em todo o seu ser, constitui representações graças às quais ele vive a partir das quais detém esta estranha capacidade de poder se representar justamente a vida.” (FOUCAULT, 2002, p. 487)

Analisando a representação, Foucault (2006) questiona como ela acontece no quadro do pintor René Magritte “Ceci n’est pas une pipe”. Inicialmente, propõe analisar o quadro como caligrama em que as palavras conservaram sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada, em que as vemos superpostas a si próprias. Palavras desenhando palavras e formando, na superfície da imagem, uma frase que diz que isto não é um cachimbo, no deslocamento do texto para a imagem. Depois, pondera que em sendo o cachimbo representado, desenhado com a mesma mão e com mesmo instrumento que as letras do texto, ele é uma extensão das letras. E conclui que “A prévia e invisível operação caligráfica entrecruzou a escrita e o desenho; e quando Magritte recolocou as coisas em seu lugar, tomou cuidado para que a figura retivesse em si a paciência da escrita e que o texto fosse apenas uma representação desenhada.” (FOUCAULT, 2006, p. 252).

Somos, pois, remetidos aos questionamentos iniciais, principalmente: qual a relação entre as imagens e as palavras no discurso de *Claro* na produção de efeito de realidade?

Assim, Foucault (2006) conclui sobre o imperativo de fazermos leituras que ultrapassem as barreiras da decifração, para que analisemos nas possibilidades de sentido do texto, além do próprio texto, uma vez que no próprio ato de ler a forma se dissipa, desenrolando apenas o sentido num processo situado no espaço e no tempo. Para quem o lê, o caligrama não diz a coisa representada, ele está demasiadamente preso na forma e dependente da semelhança. Por conseguinte, o caligrama não diz e não representa nunca no mesmo momento, sua leitura é sempre atualizada no seu acontecimento. A forma desenhada do cachimbo expulsa o texto explicativo ou designativo: “O caligrama desfez este interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restaura; a armadilha foi quebrada no vazio: a imagem e o texto caem cada um do seu lado, de acordo com a gravitação que lhes é própria.” (FOUCAULT, 2006, p. 254). Texto em imagem de texto e imagem em texto.

4 Desordem: a representação em ordem provisória

A produção de Glauber Rocha se destaca no campo cinematográfico quer seja por questões estéticas ou pelo engajamento político. Destacam-se filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1969), que focalizam as relações de poder, no campo e na cidade. Interessamos, nesse trabalho, o

filme *Claro*, gravado em 1975 em Roma, em que o autor dá vazão ao *mis-en-scène* e traz vestígios de documentário, a exemplo de outros filmes como *Roma cidade aberta*, de Rossellini.

Na segunda metade do século XX, o cinema brasileiro, segundo o teórico Ismail Xavier, é caracterizado por trabalhos profícuos na estética e na pesquisa, que distinguem o movimento do Cinema Novo e o Cinema Marginal: “produziu aqui a convergência entre a ‘política de autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.” (XAVIER, 2001, p. 14)

Assim, observamos o filme *Claro* inseparável de suas condições de produção, marcado em seus recursos com traços do espírito revolucionário de 1975. Podemos observar o uso da câmera na rua, ora filmando panorâmicas da cidade, ora focalizando monumentos ou pessoas. Desse modo, os cenários são, em sua maioria, externos e verdadeiros, permitindo retratar costumes e acontecimentos. Observamos o direcionamento do filme para questionamentos sociais e evidências da disputa de poder entre sujeitos.

Filme realizado em Roma, pelo cineasta brasileiro, *Claro* aborda questões populares sem usar tramas miraculosas ou heróicas. São incidentes ligados à política social cotidiana local. Os sujeitos se posicionam de acordo com sua inserção no cotidiano, com relação a condições de trabalho, moradia, liberdade de expressão que são destacadas na vida dos operários. Seu sentido é produzido exatamente em seu conjunto histórico, deixando os traços de simples cotidiano para ser ponto de partida para questionar a realidade, situando os eventos políticos e sociais no tempo e no espaço.

O desenrolar do filme não traz uma tensão dramática. Os acontecimentos surgem uns após os outros, sem estabelecerem entre si ordem ou hierarquia – sequer entre um suposto núcleo ficcional e o mais documental. O filme de Glauber está para a irrupção de acontecimentos que parecem independentes entre si, talvez até intermutáveis ao longo do enredo.

Influenciado pelo neo-realismo italiano, *Claro* se destaca na produção glauberiana por se distanciar da narrativa clássica ao fazer opção por pequenas tramas entrelaçadas por notícias, reuniões e manifestações de cunho sócio-político contra o fascismo. São vários fatos ocorridos no cotidiano romano sem características extraordinárias ou heróicas, como o ir e vir de turistas pelas ruas se misturando com o cenário histórico. O cotidiano popular é filmado em contraste com os rituais do Vaticano e dessa presença tranquila de turistas.

Os acontecimentos representados no filme não trazem em si uma força dramática, mas suas condições de produção constroem efeitos de sentido. Ao serem representadas as manifestações populares, a insatisfação dos cidadãos, as passeatas, as mobilizações culturais, a violência policial, entre outros fatos, acreditamos que as condições de produção estão explicitadas na própria obra. Isso faz com que questionemos esses acontecimentos enquanto condições históricas que produziram determinado discurso em determinado tempo e lugar e não outros.

Esse discurso fílmico, assim produzido, marca o momento em que se questionavam a política social e econômica de então e, principalmente, o lugar do homem nesse mundo, em estado de representação. O jogo entre os sujeitos representados e sua enunciação, a exemplo de ex-combatente ou de descendente de escravos, é característico do momento histórico após a Segunda Guerra Mundial e as ditaduras em alguns países. É época em que se discutiam as instituições sociais, o sistema econômico, as formas de exploração e, também, valores morais e éticos.

Nesse contexto, selecionamos os quadros abaixo do filme *Claro*, a fim de investigar como as condições de produção são representadas, se é produzido o efeito de realidade no discurso fílmico, e como se organizam palavras, imagens e recursos cinematográficos. Os quadros figuram na ordem em que aparecem ao longo de nosso objeto, da esquerda para a direita, temos: ritual na frente do Vaticano, com a participação de turistas e religiosos; cena de preparação para manifestação de cunho político-social; no terceiro quadro, há pessoas numa panfletagem; seguindo, aparecem a atriz Juliet Berto conversando com uma moradora do subúrbio; cena que representa uma multidão em passeata; visão panorâmica de Roma; filmagem de operário agredido; a presença da polícia nas ruas; e manchete de jornal.



Imagens capturadas do filme Claro, Roma, 1975, dirigido por Glauber Rocha.

Na contemporaneidade, a linguagem mudou de *status*: deixou de ser um quadro espontâneo e primeiro das coisas, um elo entre a representação e os seres, um sinal natural das coisas, para se tornar representação e discurso na ordenação dos saberes. Em outras palavras, não se trata mais de uma relação direta e fechada entre coisa e palavra; e, sim, uma construção mútua entre história, linguagem e sujeito.

A partir desse ponto de vista, observamos que essas cenas parecem evidenciar um jogo entre um “eles” e um “nós”, no cotidiano: “eles” – a polícia, a política econômica, o Vaticano, o Senado, os políticos – em oposição a um “nós” – os operários, os pobres, os cidadãos, os trabalhadores, os companheiros. Tratar-se-iam, pois, de relações de poder entre sujeitos discursivamente constituídos, nas quais se procura uma mudança no nível mais amplo e que atinge a todos.

Michel Foucault problematiza as relações de poder a partir de sujeitos em micro instâncias, de modo que essa busca coletiva perpassa as buscas dos sujeitos em seu cotidiano. Seria uma soma de esforços isolados que coadunaria com os interesses da coletividade, a exemplo dos ideais de justiça e de paz. Pensamos que esse embate fica evidenciado tanto na materialidade da imagem quanto das palavras, como tentaremos mostrar adiante.

Os quadros são perpassados por imagens que sugerem abordar uma realidade daquele momento, perpassada por manifestações populares, repressão policial, mobilização de operários e o cotidiano do Vaticano e dos turistas que têm sentido no conjunto e não isoladamente. Olhar cada cena se constitui de modo diferente de se analisar os efeitos de sentidos que perpassam o transcorrer do filme.

Consideramos que a teoria da representação de modo direto e fechado sobre si desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis, estabelecendo uma nova ordem discursiva e novos sentidos através de práticas discursivas que relacionam as palavras e as coisas, de modo que transitamos entre a moldura da similitude, como o indispensável na produção dos sentidos no domínio do conhecimento, e a materialidade enunciativa, enquanto prática que obedece a regras.

Isso nos conduz a indagar o cinema nesse liame da recriação do real, em que sujeitos e práticas são percebidos na complexidade das relações entre sujeitos, bem como universalidades e singularidades são evidenciadas. Nessa perspectiva, pensar a representação nos impõe questionar a semelhança e a similitude enquanto constituintes de sentido e inserido em sua historicidade:

O momento positivo da imaginação [...] pode ser atribuído à semelhança turva, ao murmúrio vago das similitudes. É a desordem da natureza devida à sua própria história, a suas catástrofes, ou talvez simplesmente à sua pluralidade imbricada, que não é mais capaz de oferecer à representação senão coisas que se assemelham. (FOUCAULT, 2002, p. 97)

Foucault afirma que Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga uma contra a outra: a semelhança tem um padrão a seguir, um elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as

cópias, sendo que assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. Por outro lado, a noção de similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, sem ordem ou hierarquia, mas sempre se diferenciam. Ou seja, enquanto a semelhança se ordena segundo o modelo que deve seguir e de fazer reconhecer, a similitude propaga o simulacro como relação indefinida.

Neste sentido, a verdade está em um lugar instável, tornando-se relativa, possibilitada pelo contínuo deslizamento na combinação dos significantes, podendo se referir à realidade ou à imaginação. Portanto, parece haver uma diferenciação em que a similitude se distancia da semelhança, enquanto cópia fechada em si mesma. Ela conduz a uma nova ordem discursiva entre palavras e coisas e produz outros efeitos de sentido, sempre aberta a sua construção histórica. Então, a história é o lugar que permite a produção dos sentidos entre palavras e coisas numa relação nunca acabada que nos desafia como acontecimento discursivo.

Destarte, a recriação do real é colocada no nível de uma ordem provisória, em que palavras e coisas se ligam de modo instável, em relações sempre atualizáveis em sua irrupção. De modo que pensar o filme nos impõe investigar como o conjunto de decomposição e recomposição de imagens se integra com a similitude e a ordem?

Acreditamos que o cinema é uma materialidade que possibilita à representação o uso de vários recursos no jogo que envolve as palavras e as imagens. Ao assistirmos ao filme, temos acesso a uma recriação que toma para si a realidade e a transforma nesse complexo heteróclito de imagens, palavras e sons. Como eles são recortados e remontados? Em *Claro*, podemos observar que o trabalho com as imagens e sons perpassa a idéia de capturar os eventos em sua naturalidade e manter esse caráter em sua montagem como finalização. Não se trata de buscar uma verdade escondida nos eventos, mas conservar sua singularidade e sua ambigüidade de fato.

Esse conjunto de recortes de eventos parece evidenciar a recriação da realidade, enquanto uma ordem provisória que se atualiza no seu acontecimento discursivo. Nessa perspectiva, tomamos as palavras de Foucault, ao indagar o par ordem e desordem: “seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão sem lei nem geometria, do heteróclito.” (2002, p. XII). A decomposição e recomposição de imagens e sons correlacionam, assim, com a ordem e a desordem, sempre em mudança.

A câmera não é arbitrária nessa decomposição. Ela integra os acontecimentos, como uma testemunha, e produz efeitos de sentido em sua recomposição, construindo um acontecimento no próprio filmar e montar. Em geral, há um esforço para que o próprio ato de filmar se aproxime do ato de montar, buscando o menor número de cortes. Na cena em que há diálogo entre uma operária e a atriz Juliet Berto, representada no quarto quadro acima, a captura direta de imagens ao chegar ao subúrbio em meio à multidão imprime a noção de tempo real e procedimento “ao vivo”, que cria uma moldura para a cena seguinte do diálogo.

Ao analisarmos a enunciação da mulher, ficamos no limite entre a realidade e a criação, em que lhe é dada a voz:

Nesta praça acontece quase toda a vida da cidade. O bairro foi criado na época do fascismo. Eles queriam ‘limpar’ o centro da cidade. Decidiram, assim, que os pobres que incomodavam os turistas e, principalmente, o Vaticano, deveriam ser levados para casas confortáveis, bem arrumadinhas, mas a vinte quilômetros da cidade, em um gueto. O bairro é limitado ali e ali pelo campo e ali com a penitenciária.

A enunciação mostra-se ser construída com a naturalidade da própria vida. Como desabafo de uma classe que não tem a quem recorrer e, ao tornar seu problema público, pretende tê-lo resolvido. São pequenas existências em embate pelo poder, que marcam as condições de produção. Em outras palavras, o sujeito, diante dessas imagens sem glamour, torna-se testemunha dos fatos registrados por câmeras, que não escondem o intervalo entre os planos, fazendo na filmagem a própria montagem.

Dirigimo-nos ao último quadro em que é focalizada uma manchete jornalística, e destacamos o enunciado que a compõe: “Operários vão a praça em Milão. É anticonstitucional a lei real, declara também o líder do colégio eleitoral.” Ele entra numa rede junto a outros que aparecem ao longo do filme: “Ataque de fuzileiros no Camboja. Em audiência semi-deserta, discute-se a Lei Rossi.” E “Começa amanhã, em Nápoles, o Encontro Operário...” O jogo com imagens de manchetes jornalísticas entra na rede de imagens de mobilização e conflitos sociais e abre para o ordenamento dos sentidos e efeitos de verdade. As imagens de jornais jogam com a ilusão de realidade para constituir o filme e legitimar seu conteúdo como documental e

verídico. Isso é reafirmado pela alegoria escancarada que por vezes figura o filme, em que personagens demonstram uma certa desrazão em cena.

As cenas em questão são significativas, mas não trazem em si um sentido fechado. Parece-nos que estamos diante de provocações seguidas de forte argumentação por meio de testemunhos e documentos, que amarram as cenas e produzem efeito de realidade, de fatos acontecidos. São discursos que se quebram e multiplicam os sentidos ao serem recompostos no filme e trazerem suas condições de produção.

Em *Claro*, observamos que a produção de imagens é perpassada pelo imperativo neo-realista de problematizar a realidade com todo o seu frescor e sabores. Assim, as imagens em mosaico desta obra constroem um olhar profundo sobre suas condições de produção, busca o invisível no visível das práticas discursivas que inserem os sujeitos no cotidiano. Isto é, o filme glauberiano busca capturar as imagens enquanto acontecimento discursivo que produz de efeitos de realidade.

A fim de ratificar nosso comentário, trazemos as palavras do teórico de cinema ao falar do diretor: “a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou o seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmera e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme documentário.” (XAVIER, 2001, p. 16-17)

A existência da câmera como olhar sobre a realidade capturada no filme é bem marcada, o que traz o efeito de questionar a transparência das imagens, como verossimilhança; mas, antes, problematizando esse olhar representado pelos recursos cinematográficos. O modo como a realidade é decomposta e recomposta na filmagem tende para a transparência. Numa ilusão de se apreender o próprio real, a câmera se posiciona perpendicularmente e se mantém imóvel diante de um *mise-en-scène*. Parece-nos que as imagens são tratadas como inequívocas no conjunto com as palavras, numa reafirmação mútua e produzindo o efeito de acontecido.

Nesse contexto, concebemos os quadros um, seis e oito que remetem a um ritual na frente do Vaticano, a uma vista panorâmica de Roma e da presença de policiais na rua, nessa ordem, como imagens que são constituídas fora de um clímax central. Elas se unem na rede de eventos, numa soma que coaduna num efeito de realidade. É o conjunto que produz os efeitos de realidade e integra as cenas.

As cenas em que aparecem uma passeata e um operário morto são significativas como representação de fatos, mas nunca teremos certeza se realmente aconteceu aquela passeata ou se realmente aquele operário morreu naquelas condições. São eventos representados que marcam suas condições de produção e constroem efeitos de realidade. Trata-se de ilusão estética de realidade. Os eventos parecem ganhar vida própria, bastando a si mesmo, sem demandar de muitos recursos cinematográficos.

Assim, encontramos-nos numa desordem entre a realidade e sua recriação, como uma subversão em que a ficção quer ser realidade. Pensamos que seria a dissecação da representatividade: reinventar o mundo na linguagem e mostrar sujeitos da vida real para ficcionalizar e produzir efeitos de realidade. A representação é posta como parte do real e não como uma construção paralela ou independente. Acreditamos que a representação traz traços realidade, por isso percebemos a produção de efeitos de realidade em *Claro*.

Considerações

A representação do real, por si mesma, é parte do real, não se constrói numa relação paralela ou independente. Mesmo ao pensarmos o cinema como lugar privilegiado para compreendermos o movimento discursivo, temos em vista que nunca vai alcançar o fato em si, será sempre uma representação do fato que se multiplica e presentifica a cada ato de análise. Portanto, a única forma de apreendermos o real é por meio de nossas percepções dele.

Em *Claro*, constatamos que sua materialidade específica é constitutiva do discurso no tocante às possibilidades de representar a realidade e constituir os acontecimentos discursivos. Assim, as imagens nos dão a ilusão de real, ao que, enquanto analistas, devemos responder que, por mais análogas que sejam, são apenas imagens e estão no nível de expressão, sobrando apenas algo da similitude. Trata-se de sujeitos e fatos em estado de representação e que produzem efeitos de realidade através de diálogos, imagens, trilha sonora, iluminação etc.

Analisamos os enunciados fílmicos considerando sua materialidade heterogênea, em sua irrupção de acontecimento, a fim de compreender suas condições de produção e os efeitos de realidade produzidos. Destarte, constatamos que, em *Claro*, essa “movência” dos sentidos está em uma ordem provisória, levada ao extremo pelo caráter artístico e aberta ao impossível, extrapolando o que a cultura permite.

5 Referências

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura F. A. Sampaio. 15 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007b.

_____. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das Ciências Humanas. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Michel Foucault: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos & Escritos. v. III. MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). Trad. de Inês Autran D. Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CLARO. Direção: Glauber Rocha, Itália, 1975.