

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO



1290001982



FE

TCC/UNICAMP B637e

EDSON DARUICH BOLLA

**“UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DAS PAIXÕES
DA ALMA E DOS VÍCIOS E VIRTUDES EM TRÊS FILMES”**

1290001982

CAMPINAS

2004

© by Edson Daruich Bolla, 2004.

Bib id 343908

UNIDADE	F.E
Nº CHAMADA:	
TÍTULO	
V.	
TOMBO	1982
PRQC	8612005
C.	X
PREÇO	R\$ 11,00
DATA:	02/01/05
Nº CPD:	

**Catálogo na Fonte elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

B637e	Bolla, Edson Daruich. Um estudo sobre as representações das paixões da alma e dos vícios e virtudes em três filmes / Edson Daruich Bolla. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004. Orientador: Milton José de Almeida. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Educação. 2. Cinema. 3. Expressão facial. 4. Vícios. 5. Virtudes. 2. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
-------	---

04-0201-BFE

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

EDSON DARUICH BOLLA

**“UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DAS PAIXÕES
DA ALMA E DOS VÍCIOS E VIRTUDES EM TRÊS FILMES”**

**Monografia apresentada à Faculdade
de Educação da Unicamp, para
obtenção do título de Bacharel em
Pedagogia, sob orientação do
Prof. Dr. Milton José de Almeida.**

CAMPINAS

2004



**Dedico este trabalho à minha saudosa e querida mãe ANICE DARUICH BOLLA
e à – também – saudosa akita JULIANA (Diabolim).**

Saudades...



“Los sistemas religiosos y la Iglesia pueden influir de manera muy diversa en el curso de la vida económica, pero principalmente pueden influir en muy diversos sentidos y por caminos muy diferentes sobre las fuerzas espirituales y la mentalidad de la vida económica”

(Werner Sombart)

PREFÁCIO

Tendo como idéia inicial realizar um TCC centrado na análise de um – único – filme, procurando interpretá-lo sob a ótica do Holocausto Judeu, os diversos diálogos com meu orientador levaram-me a conhecer e a me interessar por diversas áreas do conhecimento das artes, muitas das quais nunca tive contato, nem sequer as conhecia.

Esse trabalho é fruto desses inúmeros diálogos, de sugestões e principalmente da infinita paciência do Prof. Dr. Milton José de Almeida em procurar meios para que eu pudesse me “encontrar”, aprender uma maneira diferente de ‘olhar’ daquela que sempre estive habituado a fazer.

O mérito deste não é a sua redação final nem as contribuições que ele possa trazer ao meio acadêmico... Seu grande mérito foi, através de muitos erros e tentativas, fazer com que eu legitimasse essa metodologia ímpar de ‘ver’, ‘ler’ e ‘interpretar’ um texto. Mais do que isso, a maneira respeitosa com que esse grupo de estudos – o OLHO – legitima o ‘sentir’ do orientando, suas ‘interpretações’ frente a textos, filmes, enfim, sobre as artes em geral.

O que nos engrandece dentro de tal grupo é saber que não somos apenas reprodutores de citações/afirmações de autores já ‘consagrados’ pela academia, mas que podemos, a partir destes, estabelecer relações de diálogo entre suas pesquisas e nossos pontos de vista.

Ao Prof. Dr. Milton José de Almeida (por tudo, principalmente pela amizade e pelo respeito) e ao Prof. Dr. Carlos E. A. Miranda (pelas valiosas contribuições), **MUITO OBRIGADO.**

Valeu!

SUMÁRIO

1 – Resumo	i
2 – Introdução	01
3 – Vícios e Virtudes: Conceitos	04
4 – Vícios e Virtudes: Expressões visuais	13
5 – Como analisei e interpretei	23
6 – “Branca de Neve e os Sete Anões”, de Walt Disney	24
7– “Adeus, Meninos”, de Louis Malle	35
8 – “A Malvada”, de Joseph Mankiewicz	43
9 – Finalizando	50
10 – Bibliografia	53
11 – Filmografia	55
12 – Anexos	56

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

EDSON DARUICH BOLLA

**“UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DAS PAIXÕES
DA ALMA E DOS VÍCIOS E VIRTUDES EM TRÊS FILMES”**

CAMPINAS

2004

RESUMO

Através da interpretação de seqüências de três filmes: “Branca de Neve e os Sete Anões” de Walt Disney, “Adeus, Meninos” de Louis Malle e “A Malvada” de Joseph Mankiewicz, tentei estabelecer diálogos sobre a legitimidade – ou não – de se interpretar e julgar olhares e expressões faciais como reveladores das expressões de vícios e virtudes.

INTRODUÇÃO

“ Olhar com atenção significa entregar-se a um exercício de um olhar profundo e despojado, a um trabalho onde o olhar age e é operante: trata-se do processo de percepção. O homem moderno é um ser visual; suas informações se dão cada vez mais através de imagens. Isto pode ser constatado pelo fato de existir atualmente cada vez mais informação visual; o visual aparece mesclado ao auditivo, nos modernos meios audiovisuais, do cinema à informática; está ainda presente no visual da publicidade verbal, fruto do dominante sistema capitalista, desde os cartazes até os painéis luminosos. Ou seja, na sociedade contemporânea, caracterizada pela poluição de imagens a educação visual deve propor saber o que olhar e como olhar.

O olhar, a visão, a percepção são instrumentos de descoberta e transformação da realidade¹”.

Esse trabalho pretende estabelecer uma relação dialógica entre os conceitos dos sete pecados capitais – mais especificamente dois deles: orgulho e inveja – suas respectivas virtudes opostas (humildade e caridade) e como são suas representações no cinema. A escolha do filme “A Malvada”, do diretor Joseph Mankiewicz, deveu-se ao fato de acreditar que este seja um excelente exemplo para se tentar desconstruir alguns valores e pré-conceitos estabelecidos historicamente e legitimados como ‘naturais’ pela sociedade.

Os pecados e suas virtudes opostas são construções conceituais inerentemente racionais. Estes conceitos foram delineados historicamente por pensadores provenientes de diversos campos do conhecimento humano: filosofia, teologia, sociologia, etc. Como estes pecados e virtudes, assim definidos, são apenas simplificações teóricas para

¹ VITURI, N. *Educação do Olhar: Uma Experiência em Sala de Aula*. Site www.ceart.udesc.br/Pos_Graduacao/Revista/artigos/nazir.doc, 2003.

comportamentos humanos complexos e multifacetados, precisou-se do apoio das expressões artísticas para melhor entendê-los em toda a sua complexidade.

A literatura, as artes plásticas, a música e o cinema (entre outras formas de expressão artística) se incumbiram de projetar, expandir e traduzir artisticamente em experiências vivenciais e visuais concretas, as categorias pecado/virtude estabelecidas.

Da mesma forma que os diversos conceitos de pecado e virtude se transformaram e se conformaram às diferentes realidades históricas e políticas, as suas formas de expressão artística também o fizeram. A proposta desse texto é a de aprofundar o estudo desses pecados e virtudes – alguns de seus pares – analisando como esses são representados através de um meio relativamente recente de expressão artística: o cinema.

Temos os seguintes pares “pecado capital x virtude oposta”: orgulho/humildade, inveja/caridade, ira/mansidão, avareza/generosidade, luxúria/castidade, gula/temperança e preguiça/zelo. Diante desta taxonomia clássica, pode-se perguntar logo de início: o cinema, e suas construções de imagem, referendam esta abordagem bem/mal? A mesma “ira” pode ser mostrada numa seqüência relativa a uma grande batalha de forma a enaltecer o “herói” que se utiliza positivamente da “ira” para defender uma determinada causa definida como justa (portanto caracterizando-se como virtude) ou como um comportamento anti-social, numa seqüência de uma vingança por um motivo banal (caracterizando a “ira” como pecado). Neste simples exemplo, percebemos que a relação pecado/virtude se inverte, ou seja, para o herói de guerra, a “ira” se manifesta como virtude, enquanto para o vingador inseqüente, a ira se manifesta como pecado. Diante deste quadro, podemos fazer as seguintes perguntas:

- 1) Como o cinema dá forma, na construção das suas imagens, a uma expressão de “ira” tida como virtude em contraposição a uma expressão de “ira” tida como pecado?
- 2) Existe uma forma diferenciada para se expressar a “ira” quando a seqüência em tela busca a empatia do público (ira como virtude) em relação a uma seqüência que busca criar uma aversão do público (ira como pecado)? Como o cinema trata, portanto, na construção das expressões dos atores, de pares mais específicos como

“ira (pecado)/aversão do público e distanciamento” e “ira (virtude)/empatia do público e associação”?

Este exemplo mostra que na dinâmica da vida social, a dicotomia pecado/virtude passa por diversas mediações que são, necessariamente, refletidas no cinema, exigindo-se, portanto, uma maior flexibilidade e nuance nas formas de representação destes comportamentos/emoções. Será que a “inveja boa” (Caetano Veloso utilizou este termo ao se referir ao seu estado emotivo ao ouvir a música “Carolina” de Chico Buarque de Holanda) poderia ser tratada da mesma forma de que uma inveja descrita pelos “dogmas religiosos”? Note que, por sua vez, a “inveja boa” diferencia-se sutilmente da “admiração”, vez que a admiração expressa fundamentalmente um sentimento de contentamento com o sucesso do outro, enquanto a “inveja boa” carrega uma marca de “querer ser o outro”, com a ausência de um desejo destrutivo próprio da “inveja má” (contraponto ao termo cunhado por Caetano Veloso). Gradações como essas (admiração, “inveja boa”, “inveja má”) exigem uma sutileza de representação artística que supera os limites delineados pelas formulações simplistas e maniqueístas das categorias pecado/virtude. A tradução desta complexidade da relação pecado/virtude no cinema – assim como sua legitimidade – será, precisamente, o objeto a ser desenvolvido no presente texto.

QUADRO TEÓRICO

VÍCIOS E VIRTUDES: CONCEITOS

Tomás de Aquino nasceu em 1225, no castelo de Roccasecca, na Campânia, da família feudal dos condes de Aquino. Era unido pelos laços de sangue à família imperial e às famílias reais de França, Sicília e Aragão.

Iniciou seus estudos no grande mosteiro de Montecassino, passando a mocidade em Nápoles como aluno daquela universidade. Depois de ter estudado as artes liberais, entrou na ordem dominicana, renunciando a tudo, exceto à ciência. Tal acontecimento determinou uma forte reação por parte de sua família; entretanto, Tomás triunfou da oposição e se dedicou ao estudo assíduo da teologia, tendo como mestre Alberto Magno, primeiro na universidade de Paris (1245-1248) e depois em Colônia.

Em 1252 Tomás voltou para a universidade de Paris, onde lecionou até 1269, quando regressou à Itália, chamado à corte papal. Em 1269 voltou à universidade de Paris, e em 1272, retornou a Nápoles, onde foi professor de teologia. Após dois anos, em 1274, viajando para tomar parte no Concílio de Lião, por ordem de Gregório X, faleceu no mosteiro de Fossanova, entre Nápoles e Roma. Tinha quarenta e nove anos de idade.

Diversamente do agostinianismo, e em harmonia com o pensamento aristotélico, Tomás considera a *filosofia* como uma disciplina essencialmente teórica, apta para pensar os problemas da vida no mundo. Considera também a filosofia como absolutamente distinta da teologia, - não oposta - visto ser o conteúdo da teologia arcano e revelado, o da filosofia evidente e racional.

A gnosiologia tomista - diversamente da agostiniana e em harmonia com a aristotélica - é empírica e racional, sem inatismos e iluminações divinas. O conhecimento humano tem dois momentos, sensível e intelectual, e o segundo pressupõe

o primeiro. O conhecimento sensível do objeto, que está fora de nós, realiza-se mediante a assim chamada espécie *sensível*. Esta é a impressão, a imagem, a forma do objeto material na alma, isto é, o objeto sem a matéria: como a impressão do sinete na cera, sem a materialidade do sinete; a cor do ouro percebido pelo olho, sem a materialidade do ouro.

O conhecimento intelectual depende do conhecimento sensível, mas transcende-o. Na espécie sensível - que representa o objeto material na sua individualidade, temporalidade, espacialidade, etc., mas sem a matéria - o inteligível, o universal, a essência das coisas é contida apenas implicitamente, potencialmente. Para que tal inteligível se torne explícito, atual, é preciso extraí-lo, abstraí-lo, isto é, desindividualizá-lo das condições materiais. Tem-se, deste modo, a *espécie inteligível*, representando precisamente o elemento essencial, a forma universal das coisas.

Pelo fato de que o inteligível é contido apenas potencialmente no sensível, é mister um *intelecto agente* que abstraia, desmaterialize, desindividualize o inteligível do fantasma ou representação sensível. Este intelecto agente é como que uma luz espiritual da alma, que ilumina o mundo sensível para conhecê-lo; no entanto, é absolutamente desprovido de conteúdo ideal, sem conceitos diferentemente de quanto pretendia o inatismo agostiniano. E, ademais, é uma faculdade da alma individual, e não advém de fora. O intelecto que propriamente entende o inteligível, a essência, a idéia, feita explícita, desindividualizada pelo intelecto agente, é o *intelecto passivo*, a que pertencem as operações racionais humanas: conceber, julgar, raciocinar, elaborar as ciências até à filosofia.

Como no conhecimento sensível, a coisa sentida e o sujeito que sente, formam uma unidade mediante a espécie sensível. Do mesmo modo e ainda mais perfeitamente, acontece no conhecimento intelectual, mediante a espécie inteligível, entre o objeto conhecido e o sujeito que conhece. Compreendendo as coisas, o espírito se torna todas as coisas, possui em si, tem em si mesmo imanes todas as coisas, compreendendolhes as essências, as formas.

É preciso salientar que, na filosofia de Tomás de Aquino, a espécie inteligível não é a coisa entendida, quer dizer, a representação da coisa (*id quod intelligitur*), pois, neste caso, conheceríamos não as coisas, mas os conhecimentos das coisas. Mas, a espécie inteligível é o meio pelo qual a mente entende as coisas extra-mentais. E isto corresponde perfeitamente aos dados do conhecimento, que nos garante conhecermos coisas e não idéias; mas as coisas podem ser conhecidas apenas através das espécies e das imagens, e não podem entrar fisicamente no nosso cérebro.

O conceito tomista de verdade é perfeitamente harmonizado com esta concepção realista do mundo, e é justificado experimentalmente e racionalmente. A verdade lógica não está nas coisas e nem sequer no mero intelecto, mas na adequação entre a coisa e o intelecto: *veritas est adaequatio speculativa mentis et rei*. E tal adequação é possível pela semelhança entre o intelecto e as coisas, que contêm um elemento inteligível, a essência, a forma, a idéia. O sinal pelo qual a verdade se manifesta à nossa mente, é a evidência; e, visto que muitos conhecimentos nossos não são evidentes, mas intuitivos, tornam-se verdadeiros quando levados à evidência mediante a demonstração.

Todos os conhecimentos sensíveis são evidentes, intuitivos, e, por conseqüência, todos os conhecimentos sensíveis são, por si, verdadeiros. Os chamados erros dos sentidos nada mais são que falsas interpretações dos dados sensíveis, devidas ao intelecto. Pelo contrário, no campo intelectual, poucos são os nossos conhecimentos evidentes. São evidentes os princípios primeiros (identidade, contradição, etc.). Os conhecimentos não evidentes são reconduzidos à evidência mediante a demonstração, como já dissemos. É neste processo demonstrativo que se pode insinuar o erro, que consiste numa falsa passagem na demonstração, que leva à discrepância entre o intelecto e as coisas.

A demonstração é um processo dedutivo, isto é, uma passagem necessária do universal para o particular. No entanto, os universais, os conceitos, as idéias, não são inatas na mente humana, como pretendia o agostinianismo, e nem sequer são inatas suas relações lógicas, mas se tiram fundamentalmente da experiência, mediante a indução, que colhe a essência das coisas. A ciência tem como objeto esta essência das coisas, universal e necessária.

Em sua doutrina sobre os pecados capitais - ou vícios capitais -, Tomás de Aquino repensa a experiência acumulada sobre o homem ao longo dos séculos. Se o filosofar deste autor é sempre voltado para a experiência e para o fenômeno, mais do que em qualquer outro campo é quando trata dos vícios (pecados) que seu pensamento mergulha no concreto, pois, para conhecer o mal é necessário voltar-se para os modos concretos em que ele ocorre.

Segundo Lauand², “A doutrina dos vícios capitais é fruto de um empenho de organizar a experiência antropológica cujas origens remontam a João Cassiano e Gregório Magno, que têm em comum precisamente esse voltar-se para a realidade concreta.

Cassiano (...) em torno do ano 400, percorreu os desertos do Oriente para recolher - em "reportagens" e entrevistas - as experiências radicais vividas pelos primeiros monges; já o papa Gregório (não por acaso cognominado *Magno*), cuja morte em 604 marca o fim do período patrístico, é um dos maiores gênios da pastoral de todos os tempos.

Ambos tratam de fazer uma tomografia da alma humana e, no que diz respeito aos vícios, surge a doutrina dos pecados capitais, que encontra sua máxima profundidade e sua forma acabada no tratamento que lhe dá Tomás”.

Os vícios capitais na enumeração de Tomás de Aquino são: vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia. Hoje, em lugar da vaidade, a Igreja coloca a soberba e em lugar da acídia é mais freqüente encontrarmos a preguiça na lista dos vícios capitais. Isto se deve a que a soberba é considerada por Tomás de Aquino como um pecado, por assim dizer, "mega-capital", fora da série e, portanto, prefere falar em vaidade.

Assim, toda uma milenar experiência sobre o homem traduz-se em Tomás de Aquino em sete vícios capitais, que arrastam atrás de si "filhas", "exércitos", em total

² LAUAND, J.S. *Tomás de Aquino e os Pecados Capitais*. Site: www.hottopos.com/notand10/jean.htm. 2000.

cerca de cinquenta outros vícios, cujos nomes podem soar a nossos ouvidos hoje como algo *estranho*, como é o caso da já citada "acídia".

Não se pense que com isto se está afirmando que Tomás de Aquino empregue uma terminologia reservada a especialistas (as dificuldades decorrem da distância histórica cultural-lingüística). Ele se vale da linguagem comum de sua época, tão espontânea como, afinal, é para nós a terminologia própria da universidade, como disciplinas, créditos, histórico escolar, avaliações, etc. Assim, quando se lê os textos de Tomás de Aquino sobre os vícios capitais, não estaríamos longe da realidade se os retraduzíssemos em nossa linguagem popular.

Segundo Lauand³, "Comecemos por indicar o que significa vício capital. S. Tomás ensina que recebem este nome por derivar-se de *caput*: cabeça, líder, chefe (em italiano ainda hoje há a derivação: *capo*, *capo-Máfia*); sete poderosos chefões que comandam outros vícios subordinados".

Nesse sentido, os vícios capitais são sete vícios especiais, que gozam de uma especial "liderança". O vício (e o vício capital compromete muitos aspectos da conduta) é uma restrição à autêntica liberdade e um condicionamento para agir mal.

Tomás, após analisar cada vício capital, trata das "filhas" desse vício, os maus hábitos que dele decorrem.

Quanto à Soberba, Tomás de Aquino a situa fora e acima da lista dos vícios capitais. Após afirmar o princípio básico - "todo pecado se fundamenta em algum desejo natural e o homem, ao seguir qualquer desejo natural, tende à semelhança divina, pois todo bem naturalmente desejado é uma certa semelhança com a bondade divina" -, e que o pecado é desviar-se da reta apropriação de um bem, Tomás de Aquino lembra que, se a busca da própria excelência é um bem, então, a desordem, a distorção dessa busca é a soberba que, assim, se encontra em qualquer outro pecado: seja por recusar a superioridade de Deus que dá uma norma, norma esta recusada pelo pecado, seja pela projeção da soberba que se dá em qualquer outro pecado.

³LAUAND, J. obra citada.

Ao acumular indevidamente riquezas, por exemplo, é a afirmação da excelência do eu - pela posse - o que se busca. Assim, a soberba, mais do que um pecado capital, é a rainha e raiz de todos os pecados.

Quanto à Acídia, Tomás de Aquino mostra que esta se apresenta, inicialmente, na 'dissipação do espírito'. A 'dissipação do espírito' manifesta-se, por sua vez, na tagarelice, na apetência indomável 'de sair da torre do espírito e derramar-se no variado', numa irrequietação interior, na inconstância da decisão e na volubilidade do caráter.

Já em relação à Ira, a consciência comum cristã costuma ter em mente apenas o aspecto da intemperança, o elemento desordenador e negativo. Mas tanto como 'os sentidos', e a 'concupiscência', a ira pertence às máximas potencialidades da natureza humana. Essa força, isto é, irar-se, é a expressão mais clara da energia da natureza humana. Conseguir uma coisa difícil de alcançar, superar uma contrariedade: eis a função desse apetite sempre pronto a entrar em campo quando um 'bem difícil' deva ser conquistado. A força da ira é a autêntica força de defesa e de resistência da alma. Como se pode observar, S. Tomás de Aquino já formula de maneira complexa e dinâmica o seu conceito de pecado x virtude, como evidencia o seu tratamento dado à "ira". Verificamos que este tratamento dado à ira encontra, como já relatado no início deste projeto, grande representação no cinema, sendo a ira às vezes demonstrada como elemento propulsor do ato heróico - virtude - ou como desencadeador do mal e da destruição - pecado.

Sombart⁴ afirma que, segundo Tomás de Aquino, "*La prudência, virtud intelectual, encierra las siguientes secundarias:*

- *la memoria;*
- *el entendimiento;*
- *la inventiva;*

⁴SOMBART, W. *El Burgués*. Alianza Editoria. Madrid, 1986.

- *el raciocinio;*
- *la docilidad;*
- *la previsión;*
- *la circunspección;*
- *la cautela.*

A La prudencia, como virtud a la que hay que aspirar, se oponen como vicios que se han de evitar:

- *la imprudencia;*
- *la precipitación;*
- *la inconsideración;*
- *la negligencia.*

Antonino, que se ocupa sobre todo del vicio específicamente intelectual denominado acidia (vocablo que podemos traducir por malicia) cita como vicios que deben su existencia a este pecado mortal:

- *la negligencia;*
- *la desidia;*
- *la inconstancia;*
- *la torpeza;*
- *la omisión;*
- *la pereza;*

- la ociosidad;
- la imprudencia.

Todos estos vicios se derivan a su vez de la lujuria: de la sensualidad en general, y en particular de la satisfacción desenfrenada de las inclinaciones eróticas; como toda virtud intelectual, la prudencia perfecta estriba en la represión de los instintos sensuales”.

Para finalizar esta etapa, acredita-se ser relevante citar parte de um texto de FREI BETO⁵: *“Todos os pecados capitais, sem exceção, são tidos como virtudes nessa sociedade neoliberal corroída pelo afã consumista.*

A inveja é estimulada no anúncio da moça que, agora, possui um carro melhor que o de seu vizinho. A avareza é o mote das cadernetas de poupança. A cobiça inspira todas as peças publicitárias, do Carnaval a bordo no Caribe ao tênis de grife das crianças. O orgulho é sinal de sucesso dos executivos bem sucedidos, que possuem lindas secretárias e planos de saúde eterna. A preguiça fica por conta das confortáveis sandálias que nos fazem relaxar, cercados de afeto, numa lancha ao sol. A luxúria é marca registrada da maioria dos cliques publicitários, em que jovens esbeltos e garotas esculturais desfrutam uma vida saudável e feliz ao consumirem bebidas, cigarros, roupas e cosméticos. Enfim, a gula subverte a alimentação infantil na forma de chocolates, refrescos, biscoitos e margarinas, induzindo-nos a crer nos sabores que são promíscuos de amores.

Há nas tradições religiosas uma sabedoria de vida. Despidos de preconceitos, se refletirmos bem sobre os sete pecados capitais veremos que cada um deles se refere a uma tendência egoísta que trás frustração e infelicidade.

⁵ **FREI BETO.** *Pecados Capitais.* Correio da Cidadania, 2002 IN: Agência de Informação Frei Tito para a América Latina, 2002). Site: www.adital.org.br

A cobiça nos faz reféns do mercado e dos modismos, atraindo-nos ao buraco negro de irregularidades que, miragens no deserto, nos prometem dinheiro fácil e status de Primeiro Mundo. A avareza ensina a acumular dinheiro mesmo quando ele precisaria ser investido na melhoria de nossa qualidade de vida. Rendimentos passam a ser mais importantes que investimentos, como o caramujo que, por carregar a casa nas costas, se arrasta pela vida. A luxúria nasce nos olhos, agita a mente e perturba o coração. O objeto de desejo aliena o amor enquanto projeto, aprisionando-nos no jogo narcisista da sedução. A gula aumenta o colesterol, deforma o corpo e entristece o espírito. O orgulho é a terrível consciência de que queremos parecer o que não somos e, cheios de empáfia, nossa alma trafega apoiada em frágeis muletas. A preguiça traz incapacidade e atiça os desvaneios, induzindo a trocar a realidade pela fantasia. A inveja é o espelho de nossa covardia em ser do tamanho que somos, nem maiores nem menores.

O fato é que há um conflito entre o princípio número um da sociedade em que vivemos – ganhar dinheiro – e os valores que sedimentam a existência. Por que a ambição de uma viagem ao exterior não se reflete também no desejo de viajar para dentro de si mesmo? Mundo desconhecido, esse que trazemos no espírito. Mas, como turistas ocasionais, ficamos sem saber qual “agenda” pode nos assegurar uma viagem de melhor proveito: a Igreja Católica ou o Budismo? O Candomblé ou o espiritismo?

Deus é mais íntimo a nós do que nós mesmos. Recolher-se no silêncio interior é sempre um excelente ponto de partida (...) Se controlarmos “a louca da casa”, a imaginação, logo o silêncio interior se faz voz. Então, somos apresentados ao nosso verdadeiro eu, que nos impele ao nós. E experimentamos inefável felicidade”.

VÍCIOS E VIRTUDES: EXPRESSÕES VISUAIS

“As imagens e sons em movimento, cinema, TV e vídeo, contam histórias e celebram visualmente modos de ver e estar no mundo. Neste narrar, vemos rostos, faces e pedaços de corpos que retratam emoções, sentimentos e paixões. A face, no cinema, se constrói como modelo de valores morais, políticos e econômicos e nos educam, cultivando visualmente nossa inteligibilidade do mundo.

Porém, olhamos e compreendemos as expressões faciais como expressão das paixões porque aprendemos a vê-las, aprendemos a interpretá-las, em nossas vidas, em nossas relações sociais, em nossa história e na história. Compreendemos as imagens porque elas têm memória”. (Miranda)⁶

Em termos da construção das imagens, a problemática da representação dos vícios e virtudes no cinema, como proposta neste texto, será analisada tendo como referência Charles Le Brun. Justifica-se esta escolha pelo fato deste autor ter contribuído de forma seminal para a categorização da relação imagens/estados da alma, tendo suas formulações influenciado desde a pintura até o cinema, estendendo-se esta influência até os desenhos animados contemporâneos.

A aplicação dos preceitos de Le Brun à pintura são descritas no artigo “Las Pasiones al Servicio de la Corona” de Félix de Azúa⁷. Segundo ele, graças a Le Brun (e, indiretamente a Descartes), a representação convencional das personagens na pintura da história se caracterizou com essa potente energia que para nós é a essência do estilo barroco.

A leitura analógica dos sinais se manteve intacta até o século XVII, mas a difusão do pensamento de Descartes produziu uma transformação surpreendente: a

⁶ MIRANDA, C. *A Educação da Face*. Tese de doutorado. Campinas, UNICAMP, 2001.

⁷ AZÚA, F. *Las Pasiones al servicio de la Corona.*, in *El Cuerpo y La Fotografía*. El Paseante. Ediciones Siruela, S.A. Madrid. 1998.

substituição da analogia pela causalidade e o passo de um modelo mágico e um modelo mecânico de entendimento e leitura dos sinais do corpo.

Le Brun, em sua conferência de 1668 sobre “As expressões das Paixões” mostrou 41 desenhos de rostos deformados pelas paixões.

Agora, no novo modelo, os sinais físicos que informam sobre a alma já não obedecem a uma lei cósmica (e mágica) a qual estão submetidos todos os seres. Eles deixam de obedecer a uma lei universal e se abrigam na intimidade de nossos corpos. A partir de então não se precisa buscar informações fora de nós mesmos.

Como afirma Miranda⁸, “*Le Brun chama as seis paixões primitivas de Descartes (Admiração, Amor, Ódio, Desejo, Alegria e Tristeza) de paixões simples e as outras, ou seja, às paixões particulares, de paixões compostas*”.

Assim, por exemplo, a paixão denominada “a admiração” é uma suspensão temporal da motricidade que tem lugar quando se nos apresenta algo de desconhecido. O corpo concentra toda sua energia em resolver a surpresa. Por efeito dessa paixão, os espíritos animais se concentram no cérebro, e o corpo cai imóvel pela momentânea ausência do espírito.

A expressão que propõe Le Brun para esta paixão tem as sobrancelhas levantadas, os olhos e a boca abertos para admirar a máxima quantidade de sensações informativas, as mãos abertas para ampliar o tato e o corpo paralisado como de um cachorro em posição de alerta. Está literalmente atônito. A preocupação de Le Brun por sintetizar as expressões do rosto humano forma parte de um vasto projeto de racionalização que entrou em funcionamento com a monarquia de Luis XIV (o rei recorria habitualmente a seu médico, Marin Cureau de La Chambre, para que adivinhasse o que se ocultava sob o rosto e o corpo dos candidatos a cargos de responsabilidade).

Transcrevo⁹ a seguir alguns trechos da “**Confêrencia de le Brun sobre as expressão em geral e em particulares**” - à respeito das paixões primárias e secundárias da alma - , que acredito serem pertinentes a esse trabalho:

⁸MIRANDA, C, obra citada.

⁹ Tradução a partir da tese de doutorado “*A Educação da Face*”. MIRANDA, C. 2000.

“(…) Como nós temos dito, a admiração é a primeira e a mais temperada de todas as paixões, e onde o coração sente menos agitação; a face também recebe muito pouca modificação em todas as suas partes, e se há, não é na elevação da sobrancelha: mas ela terá os dois lados iguais, os olhos estarão um pouco mais abertos do que o habitual, e a pupila igualmente entre as duas pálpebras e sem movimento, fixados sobre o objeto que causou admiração. A boca estará também entreaberta, mas ela parecerá sem nenhuma alteração, não mais que todo o resto de todas as outras partes da face. Esta paixão não produz senão uma suspensão de movimento para dar tempo à alma de deliberar sobre o que ela tem a fazer, e para considerar com atenção o objeto que se apresenta a ela; pois se este é raro e extraordinário, ao primeiro e simples movimento de admiração se engendra a estima.

A estima não se pode representar senão pela atenção e pelo movimento das partes da face, que parecem estar fixadas sobre o objeto que causa esta atenção; pois neste caso as sobrancelhas parecerão avançadas sobre os olhos e espremidas para o lado do nariz, as outras partes estando um pouco elevadas, (…)

As veias e os músculos da fronte parecerão uma pouco inflados, as narinas puxando para baixo e a boca um pouco entreaberta, puxando para trás e pendendo para baixo.

Mas se da estima se engendra a veneração, as sobrancelhas serão baixadas, a face será inclinada, mas as pupilas parecerão mais elevadas sob a sobrancelha, a boca estará um pouco aberta e os cantos afastados, mas um pouco mais puxado embaixo do que a precedente ação. Esta baixa das sobrancelhas e da boca marcam a submissão e o respeito que a alma tem por um objeto que ela crê acima dela, as sobrancelhas elevadas parecem marcar a elevação ao objeto que ela considera, e que ela sabe ser digno de veneração.

(…) Mas se a veneração é causada por um objeto no qual se deve ter fé, então todas as partes da face serão abaixadas mais profundamente que na primeira ação; os olhos e a boca serão firmados, mostrando por esta ação que os sentidos exteriores não têm aí nenhuma parte.

O desprezo (desdém): Pela sobrancelha dobrada e abaixada do lado do nariz e do outro lado vigorosamente elevada, o olho vigorosamente aberto, e a pupila ao meio, as

narinas afastadas no alto, a boca fechada, as commissuras labiais um pouco abaixadas, e o lábio inferior excitando o de cima.

*Mas se no lugar do desprezo, o objeto que se despreza causa **horror**, a sobrancelha estará ainda mais dobrada do que a primeira ação, a pupila no lugar de estar situada no meio do olho estará situada em baixo, a boca estará um pouco aberta, porém mais cerrada pelo meio do que pelos cantos que devem estar como afastados por trás e formar através desta ação rugas nas bochechas; a cor da face será pálida, e os lábios e os olhos um pouco lívidos; e esta ação tem semelhança à do pavor.*

*O **pavor**, quando ele é excessivo, formado pelo que ele recebeu, tem a sobrancelha vigorosamente elevada pelo meio, e os músculos que servem aos movimentos de certas partes fortemente marcados e inflados, e pressionados uns contra os outros, se abaixam sobre o nariz que deve parecer retirado para o alto e as narinas da mesma maneira; os olhos devem parecer inteiramente abertos, a pálpebra superior escondida sob a sobrancelha, o branco do olho deve ser circundado de vermelho, a pupila deve parecer tal como irritada, situada mais abaixo do olho que do lado e no alto, abaixo da pupila deve parecer inflada e lívida, os músculos do nariz e das mãos também inflados, os músculos das bochechas extremamente marcados, formadas em ponta de cada lado das narinas, a boca estará vigorosamente aberta, e os cantos serão fortemente visíveis, tudo será muito marcado, tanto à parte da fronte em torno dos olhos, os músculos e as veias do colo devem estar fortemente estendidos e visíveis, os cabelos eriçados, a cor da face pálida e lívida, como a ponta do nariz, dos lábios, das orelhas, e em torno dos olhos.*

Se os olhos aparecem extremamente abertos nesta paixão, é que a alma se serve dela para constatar a natureza do objeto que causa o pavor: a sobrancelha, que é abaixada de um lado e levantada de outro, faz com que a parte elevada pareça querer se juntar ao cérebro (...) A boca vigorosamente aberta faz ver o estupor do coração, pelo sangue que se retira em direção à ele, o que o obriga, querendo respirar, a fazer um esforço que é a causa da boca se abrir extremamente, e que, quando ele passa pelos órgãos da voz, forma um som que não surge articulado; e se os músculos e as veias parecem infladas, isto não é senão pelos espíritos que o cérebro envia a estas partes.

Se todas as paixões precedentes podem ser excitadas em nós pelos objetos para que nós tenhamos estima ou admiração, o amor pode ser também, como nós temos dito,

quando a coisa que nos é representada boa, o é à nossa consideração, isto é, como nos sendo conveniente, isto nos faz ter por ela amor.

O amor simples: Os movimentos desta paixão, quando ela é simples, são fortemente doces e ingênuos, pois a fronte estará uniforme, as sobrancelhas um pouco elevadas do lado onde se encontra as pupilas, a cabeça inclinada em direção ao objeto que causa o amor; os olhos podem estar comumente abertos, o branco do olho fortemente vivo e brilhantes, a pupila docemente voltada para o lado onde está o objeto, ela parecerá um pouco cintilante e elevada; o nariz não recebe nenhuma modificação, da mesma maneira que todas as partes da face, que estando somente preenchidas de espíritos que aquecem e que animam, tornam a cor mais viva e mais corada, e particularmente em relação as bochechas e aos lábios; a boca deve estar um pouco entreaberta, e os cantos um pouco elevados; os lábios parecem úmidos, e esta umidade pode ser causada pelo vapor que se eleva do coração.

O desejo: Se há o desejo, pode-se representá-lo pelas sobrancelhas espremidas e avançadas sobre os olhos que serão mais abertos que o comum, a pupila se encontrará situada no meio do olho, plena de ardor, as narinas mais apertadas do lado dos olhos, a boca está também mais aberta que na ação precedente, os cantos afastados para trás, a língua pode aparecer sobre a borda dos lábios, a cor mais inflamada que no amor, todos estes movimentos fazem ver a agitação da alma pelos espíritos que a dispõe a querer um bem que ela representa a si mesma ser conveniente.

A esperança: Quando nós somos inclinados a desejar um bem, e que há uma aparência de obtê-lo, então o bem excita em nós a esperança. Acontece que, como os movimentos desta paixão não são tanto exteriores quanto interiores, nós disso diremos pouca coisa, e nós observaremos somente que nesta tem todas as partes do corpo suspensas entre o medo e segurança, de sorte que se uma parte da sobrancelha marca o medo, a outra parte marca a segurança, assim todas as partes do corpo e da face são entremeadas dos movimentos destas duas paixões.

O medo: Mas se não surgiu a aparência de obter o que se deseja, então o medo e o desespero tomam o lugar da esperança, e o movimento do medo se exprime pela sobrancelha um pouco elevada do lado do nariz, a pupila cintilante e num movimento

inquieto, situada no meio do olho, a boca aberta, se afastando para trás, e mais aberta pelos lados que pelo meio, tendo o lábio inferior mais afastado que o superior. O rubor não é maior do que no amor e no desejo, mas ele não é tão belo, pois ele tem a cor lívida, os lábios são da mesma maneira, e eles são também mais secos, quando a paixão do amor transforma o medo em inveja.

*A **inveja**: Se expressa pela fronte enrugada, as sobrancelhas abaixadas e franzidas, os olhos cintilantes, e a pupila escondida sob as sobrancelhas voltadas do lado do objeto que causa a paixão, olhando de um lado contrário à situação da face, a pupila deve parecer plena de fogo, tanto quanto o branco do olho e as pálpebras; as narinas pálidas, abertas, e mais marcadas que o comum, e afastadas para trás, o que faz parecer rugas nas bochechas; a boca poderá estar fechada, e fazer conhecer que os dentes estão cerrados; o lábio inferior excede o superior, e os cantos da boca serão afastados para trás, e serão fortemente abaixados, os músculos dos maxilares parecerão encovados.*

Há uma parte da face cuja cor estará inflamada, e a outra amarelada, os lábios pálidos e lívidos.

*O **ódio**: Da inveja se engendra o ódio, e como o ódio e a inveja tem uma grande relação entre elas, os seus movimentos exteriores são quase semelhantes, nós não temos nada a observar nesta paixão de diferente nem de particular, que não são da precedente. Após ter falado da inveja e do ódio, nós podemos passar à tristeza.*

*A **tristeza**: Como nós temos dito, a tristeza é um langor desagradável pela qual a alma recebe os desconfortos do mal ou dos defeitos que as impressões do cérebro lhe representam.*

Esta paixão se figura também pelos movimentos que parecem marcar a inquietude do cérebro, e o abatimento do coração, pois os lados das sobrancelhas são mais elevados em direção ao meio da fronte que do lado das bochechas, e o que é agitado desta paixão tem as pupilas perturbadas, o branco do olho amarelo, as pálpebras abatidas e um pouco inchadas, e o contorno dos olhos lívido. As narinas atiradas para baixo, a boca entreaberta e os cantos abaixados, a cabeça parece negligentemente pendida sobre um dos ombros, toda a cor da face é chumbada, e os lábios pálidos e sem cor.

A alegria: Se no lugar de todas as paixões de que nós venhamos a falar, a alegria se apodera da alma, os movimentos que o experimentam são bem diferentes daqueles que vimos observar; pois nesta paixão a fronte está serena, as sobrancelhas sem movimento, elevadas pelo meio, o olho comumente aberto e rindo, a pupila viva e brilhante, as narinas estejam um pouco abertas, a boca os cantos um pouco elevados, a tez viva, as bochechas e os lábios corados.

O riso: Se à alegria sucede o riso, este movimento se exprime pelas sobrancelhas elevadas em direção ao meio dos olhos, e abaixadas do lado do nariz, os olhos quase fechados, a boca parece um pouco aberta, e fará ver os dentes, os cantos serão afastados para trás e se elevarão para o alto, e fará uma dobra na bochecha que parecerá inchada e sobreposta aos olhos, a face estará vermelha, as narinas abertas, e os olhos poderão parecer molhados, ou derramar algumas lágrimas, e sendo bem diferentes estas da tristeza, não muda nada o movimento da face, mas muito quando elas são excitadas pela dor.

O chorar: Enquanto que no choro a sobrancelha abaixa em direção ao meio da fronte, os olhos quase fecham, fortemente molhados e abaixados do lado das bochechas, e as narinas inchadas, e todos os músculos e veias da fronte estão aparentes; a boca estará meio aberta, tendo os lados abaixados, fazendo rugas na bochecha, o lábio inferior parece reversos, e se empurrará para frente, toda a face estará enrugada e franzida, a cor fortemente vermelha, principalmente com relação às sobrancelhas, os olhos, o nariz e as bochechas.

A cólera: Quando a cólera se apodera da alma, o que sente nesta paixão tem os olhos vermelhos e inflamados, as pupilas iguais e cintilantes, as sobrancelhas ora abatidas, ora elevadas, uma como a outra, a fronte parecerá enrugada fortemente, com dobras entre os olhos, as narinas parecerão abertas e alargadas, os lábios se apertam um contra o outro, e o lábio inferior sobreposto ao superior, deixando as comissuras labiais entreabertas, formando um riso cruel e desdenhoso.

Parecerá ranger os dentes e surgir saliva da boca, sua face será pálida em alguma parte, e inflamada em outras, e toda inchada, as veias da fronte, das têmporas e do pescoço inchadas, os cabelos eriçados, e o que sente que esta paixão se infla em lugar de

respirar, porque o coração está oprimido pela abundância de sangue que vem ao seu socorro.

À cólera sucede, algumas vezes, a raiva ou ao desespero.

O extremo desespero: *Pode-se exprimir por um homem que range os dentes, baba, que morde os lábios, e que terá a fronte enrugada pelas dobras que descem de alto a baixo; as sobrancelhas estarão abaixadas sobre os olhos, e fortemente apertadas do lado do nariz, e terá o olho em fogo, pleno de sangue, a pupila irritada, escondida sob as sobrancelhas, e suas pálpebras estarão infladas e lívidas; as narinas grossas e abertas se elevarão ao alto, e a ponta do nariz atirá para baixo, os músculos e tendões desta parte serão fortemente inflados, como todas as veias e nervos da fronte, da têmpora e das quatro partes da face; o alto das bochechas parecerá grosso, marcado e apertado em relação ao maxilar; a boca, que estará aberta, se afastará fortemente para trás, e estará mais aberta pelos lados do que pelo meio; o lábio inferior será grosso e reverso, e todo lívido, como todo o resto da face; terá os cabelos retos e eriçados.*

A raiva: *Tem semelhantes movimentos que o desespero, mas ela parece ser ainda mais violenta, pois a face estará quase toda hostil, coberta por um suor frio, os cabelos eriçados, os olhos irritados e num movimento contrário, a pupila puxando ora para o canto do nariz, e ora se retirando do canto do olho para o canto das orelhas: todas as partes da face estarão extremamente marcadas e inflamadas.*

Eis aí, Senhores, uma parte dos movimentos exteriores que eu observei sobre a face (...)".

Diz Miranda¹⁰ que "(...) É com as paixões das pessoas da corte e daqueles a quem o rei governa que Le Brun está preocupado. A construção e o valor que Le Brun dá às expressões da face como expressões das paixões é governada e didaticamente pensada, por um lado, em relação a um projeto estético-político de glorificação e legitimação do rei e, por outro, em relação à identificação, normatização e classificação do comportamento e dos sentimentos das pessoas da corte, principalmente se levarmos em conta que, nesse momento, vive-se a emergência de grupos sociais vinculados ao comércio nos círculos de poder. Educar e identificar as pessoas que estão

¹⁰ MIRANDA, C. obra citada.

formando o Estado absolutista, e o poder político e econômico deste, é a tarefa do grande propagandista Le Brun. (...) Le Brun, como Diretor e Chanceler da Academia Real de Pintura e Escultura ou, poderíamos dizer, como alto funcionário do Estado, faz parte de um projeto geral de controle e centralização, do Estado, no reinado de Louis XIV. O programa visual de Le Brun é, ao mesmo tempo, um programa de educação visual. A política de Louis XIV de se tornar visual para que se torne real”.

Mas não era este o aspecto da fisiognomia que preocupava Le Brun. O que ele queria era compor um catálogo racional das paixões que permitiria a fixação do aspecto mais volúvel e mutável dos súditos, o aspecto passional, que é a maior dificuldade pictórica.

No século XVII, os sistemas estabilizam-se, durante certo tempo, nos estudos das paixões, isto é, dos sentimentos passageiros, e não caracteres permanentes, que passam ao primeiro plano das pesquisas, preparando uma revisão das fisiognomias propriamente ditas.

Essa noção caminhava desde a Antigüidade, que via nela a prova das relações entre o corpo e a alma. Cocles e della Porta lembram que as paixões modificam e corrompem. Leonardo especulou sobre a questão, e deu, até, receitas práticas, mas é a Lomazzo (1584) que se deve uma das primeiras dissertações sobre os conjuntos dos problemas. Antes de ser retomado por um teórico da figura humana, o tema seria amplamente tratado por um teólogo, Coeffeteau (1620), um médico – Cureau de La Chambre (1640-1662) – e um filósofo, Descartes (1649).

Descartes formulou uma nova teoria da fisiologia e classificação das paixões. Tal sede não se encontra no coração, como se pensava, e sim numa glândula cerebral denominada pineal, e suas categorias não são as dos Antigos (concupiscíveis e irascíveis). Há seis delas que são primitivas, com umas 40 subdivisões, cujo mecanismo pode ser percebido assim como os sinais exteriores. Foi Charles Le Brun que tirou conseqüências disso para os artistas.

E como foi dito que a glândula que está no meio do cérebro é o lugar em que a alma recebe as imagens das paixões, a sobrancelha é a parte do rosto em que as paixões se dão a conhecer melhor.

“Por ser um dom do ser humano, a expressão facial das paixões da alma é considerada por Duchenn¹¹ e como uma linguagem universal. Sendo as expressões faciais um dom natural e universal, sua linguagem, segundo ele, deve sempre ser composta com os mesmos movimentos, que no caso são determinados pela contração muscular. Se isso não fosse verdadeiro, a linguagem das expressões faciais ganharia o mesmo destino da linguagem oral criada pelo homem – a multiplicidade. Deus, então, não querendo uma Babel facial, colocou a expressão facial sob o controle das contrações musculares reflexas ou instintivas.

Duchenne afirma, então, que cada expressão é sempre representada na face pelas mesmas contrações musculares, que nenhuma forma ou nenhum capricho pode mudar. Mas é claro que isso quer dizer que cada paixão ou emoção da alma, ou cada movimento da alma, cada sentimento do indivíduo, provocará uma determinada expressão na face, que poderá ser identificada e lida, por ser provocada sempre pela mesma contração muscular. Sendo uma linguagem universal que possui padrões que não podem ser modificados, para um bom leitor da face, isto é, para o especialista em miologia, anatomia e fisiologia, não há como dissimular os sentimentos e as paixões. Tanto as emoções sinceras quanto as simulações podem ser identificadas”. (Miranda)¹²

¹¹ De acordo com MIRANDA (2000), “O Dr G-B. Duchenne de Boulogne, pesquisador francês, que publica em 1862 *‘Mécanisme de la physionomie humaine’*, obra doada, por ele mesmo, em 1875, com todas as fotografias originais do seu trabalho, ao departamento de morfologia da *‘École Nationale Supérieure des Beaux-arts’*”.

COMO ANALISEI E INTERPRETEI:

Analisei e interpretei seqüências de dois filmes e um desenho animado, onde os pecados capitais e suas virtudes opostas são representados. Foram, também, estabelecidas relações entre a literatura e o cinema.

Para Almeida¹³, “... não se pode analisar, eu diria interpretar, um filme como um texto escrito por um autor.” E segundo Píer Paolo Pasoline (apud Silva)¹⁴, “...a elaboração do roteiro possui características essenciais. Na escrita ocorrem transferências de signos lingüísticos que se tornarão imagens. O roteiro transporta para o texto um acabamento que o texto literário não possui.”

E ainda: “estudos sobre a educação visual e a memória produzidas pelas imagens e sons da televisão e do cinema são importantes para entender de maneira mais ampla a educação cultural, científica e política das pessoas, (...) hoje, a maior parte das populações vê o real naturalizado, reproduzido pela fotografia, pela cinematografia, pela videografia, como verdadeira representação visual do real, com a qual opinam, produzem verdades e agem tanto no mundo cotidiano como no intelectual, acadêmico.” (Almeida)¹⁵

Os filmes dos quais foram destacadas seqüências para análise são os seguintes: “Adeus, Meninos”, “Branca de Neve e os Sete Anões”, e “A Malvada”.

A seguir, um pouco da história dos sujeitos principais de cada obra, assim como exemplos de seqüências retiradas dos filmes que foram analisados em tal pesquisa, destacando, aqui, o pecado “INVEJA” e “ORGULHO”.

¹² MIRANDA, C. obra citada.

¹³ ALMEIDA, M. *O Eclipse, O Dragão e o Cinema. Estudo Sobre o Filme O Estado do Cão*. Educação & Sociedade, n. 77, 2001.

¹⁴ SILVA, A. *A construção. Da novela de Franz Kafka para o vídeo*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 2000.

¹⁵ ALMEIDA, M. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. Pro-Posições – Vol.10 n. 2, 1999.

“BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES¹⁶”, DE WALT DISNEY

Li, em Agostino¹⁷, que “Walter Elias Disney Jr nasceu em 1901, em Chicago, sendo o quarto filho de uma rígida família fundamentalista. Marcado por uma infância difícil, sofrendo com os constantes castigos físicos aplicados pelo pai, Walter se alistou no exército quando os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial. Mesmo tendo ainda 17 anos, forjando assinaturas para legitimar a maioridade, foi enviado para a França, onde serviu na assistência de feridos. Nesta época já pintava caricaturas e outros desenhos para os seus colegas de tropa, enviando regularmente ensaios para firmas de publicidade.

Com o fim da guerra, Walter transferiu-se para Kansas, onde conheceu o universo da animação – uma técnica que se desenvolvia rapidamente. Associado ao irmão Roy, empenhou-se na produção de cartoons, desenhos animados geralmente exibidos antes da atração principal dos cinemas, obtendo um progresso expressivo nesta área. O lançamento do desenho sonorizado “Steamboat Willie” em 1928 projetou o camundongo Mickey, tornando-se um grande sucesso e alçando os Disney para vãos cada vez mais altos. Transformado em ícone da América, Mickey Mouse representava a virtude e o otimismo necessários para vencer a Grande Depressão. A imagem do simpático ratinho amenizava as críticas que Hollywood recebia de setores mais conservadores da sociedade americana, que viam no cinema um produtor de mensagens de violência e lascívia.

O sucesso de Mickey possibilitou a Walt Disney idealizar uma galeria de outros personagens. Lançado em 1933, o desenho “Os Três Porquinhos”, baseado em uma história dos irmãos Grimm, emplacou a canção ‘Quem tem medo do lobo mau?’ que, segundo alguns analistas da época, teria inspirado Roosevelt no famoso jargão do New Deal: “The only thing we have to fear, is fear itself” (A única coisa que devemos temer

¹⁶ DISNEY, Walt. “Branca de Neve e Os Sete Anões.” (Snow White and the Seven Dwarfs). EUA, 1937. DVD.

¹⁷ AGOSTINO, C. “Walt Disney: Biografia Política”. Site: www.ifcs.ufrj.br/tempo/dcpd39.html

é o próprio temor). A cena em que o lobo mau aparece à espreita dos inocentes porquinhos vestido com o estereótipo do mascate judeu -- roupão, óculos redondos e barba – gerou uma instantânea reação de organizações judaicas. Para muitos círculos anti-semitas norte-americanos, um dos grande méritos de Disney, um protestante bem-sucedido, estava justamente em conseguir abrir espaço em meio a uma área dominada por judeus. Em uma espiral de sucesso e reconhecimento, Disney aventurou-se na produção do primeiro longa-metragem animado, “Branca de Neve e os Sete Anões”, lançado em 1937, considerado um dos melhores filmes do ano. Nesta época, o “tio Walt”, como gostava de ser chamado, freqüentava reuniões do Partido Nazista Americano, embora procurasse não aparecer filiado ao fascismo, preferindo optar pelo ingresso na American First (Primeiro da América), assumindo a franca postura de isolacionista nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial.

A projeção que Disney alcançara em Hollywood levou o FBI a cooptá-lo para a sua rede de informação, tendo no mundo do cinema uma das mais importantes áreas de atuação. A influência dos artistas para opinião pública somava-se à crescente participação dos sindicatos entre os profissionais da área. Contactado por J. Edgard Hoover, Disney comprometeu-se em enviar periodicamente relatórios a respeito de atividades consideradas subversivas em troca de ajuda do FBI para esclarecer algumas dúvidas que lhe atormentavam desde a infância: desconfiava ser filho adotivo e gostaria de saber quem seriam os seus verdadeiros pais. A cooperação com o FBI foi ainda reforçada por questões profissionais imediatas, quando os trabalhadores de seu estúdio entraram em greve.

Evitando o desgaste de sua imagem em um momento crítico, Disney concordou em fazer uma viagem pela América do Sul, estreitando as relações dos Estados Unidos com estes países em meio à Política da Boa Vizinhança. Anunciado como Embaixador Walt Disney, um Patriota Americano em Ação, desenvolveu em sua estadia no Brasil as primeiras idéias do filme “Você já foi à Bahia?”, claramente identificado com a divulgação do ideal pan-americano. Combinação de desenho animado com atores reais, Zé Carioca apresentou o Brasil ao Pato Donald, tendo o amigo norte-americano se encantado com os ritmos brasileiros, as belezas naturais e a graça das baianas, aliás todas brancas, sendo excluídas até mesmo as mulatas.

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, Disney foi convidado a produzir filmes animados de treinamento para os soldados. A popularidade dos seus personagens, entretanto, logo o fez também produzir filmes de propaganda, com destaque para “Der Fuehrer’s Face”, onde o Pato Donald aparecia debochando de Hitler. Ao mesmo tempo em que se destacava como patriota empenhado na guerra, sugerindo que cada um na América tinha que fazer a sua parte, Disney tornou-se um dos sócios fundadores da Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals – MPA – (Aliança do Cinema Americano para a Preservação dos Ideais Norte-Americanos), comprometida com a erradicação do comunismo no meio artístico. Crítica do que considerava indulgência de Roosevelt com os comunistas, a MPA – a esta altura tendo Walt Disney na vice-presidência – logo se integrou a House Un-American Activities Committee (Comissão das Atividades Anti-Americanas), atacando muitos dos talentos de Hollywood e renunciando o Macartismo.

Com a morte de Roosevelt ao final da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, a atuação de Disney na caça aos comunistas ganhou um terreno ainda mais propício. Com a intimação de quase cinquenta grandes nomes do meio cinematográfico para depor contra o comunismo, a HUAC teve Disney como uma das “Testemunhas Cooperativas”, como ficaram conhecidos aqueles que prestaram depoimento por espontânea vontade. Em 1949, em oposição ao seu virulento anticomunismo, a União Soviética proibiu a exibição de seus filmes em suas áreas de influência, angariando a Disney ainda mais reconhecimento interno e abrindo-lhe novas oportunidades. Em 1953, começaram os projetos para aquele que considerava ser o maior projeto da sua vida: a Disneylândia, inaugurada dois anos depois.

Disney faleceu em dezembro de 1966, deixando uma marca de projeção mundial e um nome indelevelmente ligado ao universo de valores americanos e ao entretenimento familiar”.

Nos desenhos de Walt Disney verificamos perfeitamente quem é o bom e quem é o ruim apenas pelas características físicas dadas aos personagens, independentemente de suas falas e suas ações.

Verificamos no filme “Branca de Neve e os Sete Anões” – a primeira obra-prima de Walt Disney – os olhares da malvada madrasta, a rainha, de Branca de Neve. “Ela é má, invejosa, ninguém pode detê-la”, anuncia no início do filme o caçador incumbido de assassinar Branca de Neve.

Por se tratar de uma animação, as expressões faciais das personagens são mais caracterizadas, exprimindo dessa maneira o “sentimento” exato que se quer retratar.

Analisemos todos os olhares da rainha, nas seqüências em que ela aparece: suas sobrancelhas desniveladas uma da outra se movem continuamente tornando sua face perversa. Seus olhos, sempre entreabertos, dão ao olhar uma característica “pesada”, como quem quer matar o objeto da sua inveja ... **(vide imagem 01)**. Quando esta se transforma na velha mendiga, observamos, também, sua fisionomia de má. Sua fronte se enruga, com listas horizontais, passando-nos todo o ódio que sente. Seus olhos também desnivelados, suas sobrancelhas em forma de til (~) levam-nos a interpretação de uma alma invejosa, de uma alma que cobiça **(vide imagem 02)**.

A musculatura do terço médio de sua face é enrijecida, assim como os músculos que circundam seus lábios. Através desses traços, os desenhistas passam-nos a idéia de que a rainha é, assim como dito pelo caçador, uma pessoa má, invejosa. Esta caracterização fisionômica da inveja na ‘Rainha Má’ é, no universo dos filmes aqui considerados, a que mais se aproxima do traço geométrico formulado por Le Brun. Ao mesmo tempo, a inveja, assim representada, enseja um sentimento de repulsa suficiente para impedir qualquer identificação e empatia do público com a ‘Rainha Má’, ou seja, a inveja deixa de ser uma emoção capaz de se manifestar em qualquer ser humano, bom ou mau, para se implantar exclusivamente em pessoas de natureza má.

Em contrapartida, Branca de Neve representa o BEM: ela é caridosa e humilde. Suas expressões – sempre ‘leves’ – trazem quase sempre um sorriso nos lábios. Ela é doce, amável e bondosa. Ao contrário da Rainha Má, suas sobrancelhas são uniformes, parecendo estar admirada com a ‘beleza do mundo’ e feliz o tempo todo. Seus olhos são ‘doces’. Seus traços perfeitos nos remetem à imagem de alguém virtuoso **(vide imagem 03)**.

Imagem 01 – Filme: “Branca de Neve e os Sete Anões”

a - A Madrasta de Branca de Neve x “A Inveja”, de Le Brun:



Imagem 02 – Filme: “Branca de Neve e os Sete Anões”:

a – A Velha Mendiga (bruxa) x O “Ódio”, de Le Brun:



b – A Velha Mendiga (bruxa) x A “Cólera”, de Le Brun:

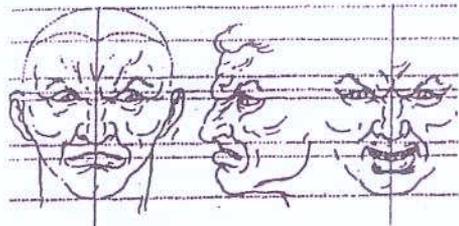
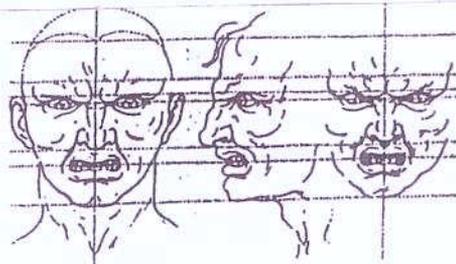
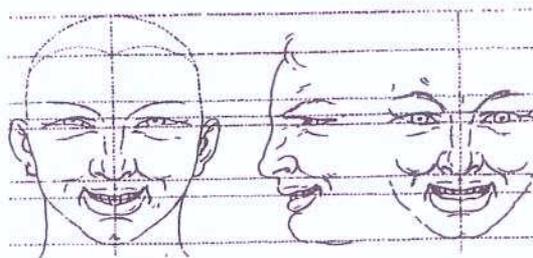
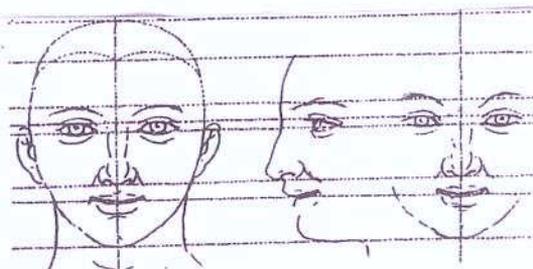


Imagem 03 – Filme: “Branca de Neve e os Sete Anões”.

a – Branca de Neve x O “Amor” de Le Brun:



b – Branca de Neve x A “Alegria” de Le Brun:



c – Branca de Neve x A “Veneração” de Le Brun:

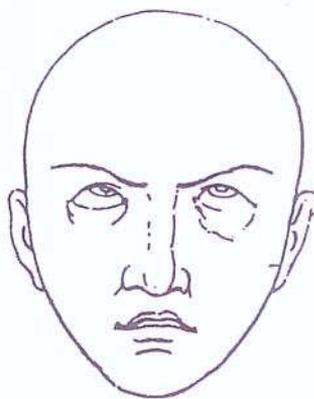
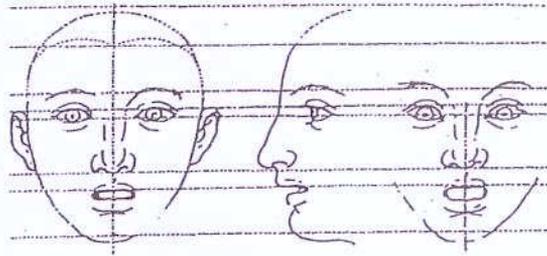
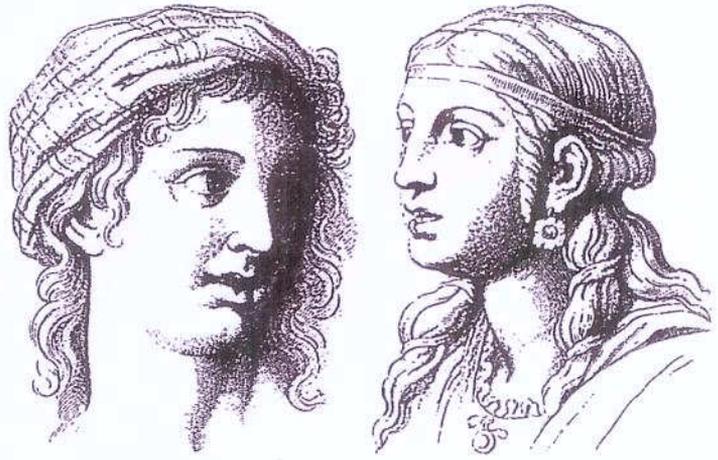
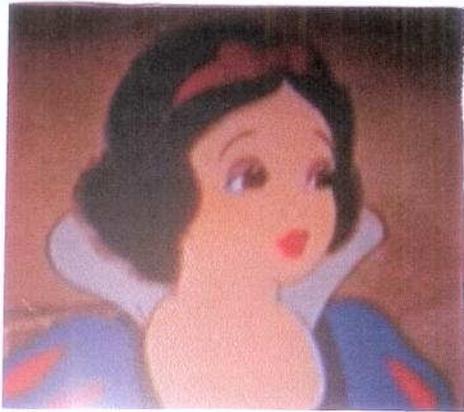


Imagem 03 (continuação) – Filme: “Branca de Neve e os Sete Anões”.

d – Branca de Neve x A “Admiração” de Le Brun:



Como diz Munsterberg¹⁸, “... o principal objetivo do cinema é retratar as emoções. Para ele, a força da manifestação das emoções no cinema está no entrelaçamento dos gestos, dos atos e das expressões faciais. No entanto, segundo ele, o rosto nos basta para retratar uma emoção. Os movimentos da boca, dos olhos, da testa, das narinas, do queixo conferem nuances à cor dos sentimentos. E, se a ação do ator é fundamental para assegurar a atenção do espectador, o seu significado e a sua unidade são determinados pelos sentimentos e pelas emoções que as imagens retratam”.

¹⁸MUSTENBERG, T. em MIRANDA, C. obra citada.

“ADEUS MENINOS¹⁹”, DE LOUIS MALLE

Nascido em 1932, Louis Malle é um representante atípico da geração de cineastas que formaram a *nouvelle vague*. Embora tenha sido contemporâneo de Truffaut, Goddard e Chabrol, a santa trindade do movimento, jamais foi bem aceito pelo grupo, talvez por não se adaptar a dogmas estéticos e formais. Mesmo descolado dos *enfants terribles* do cinema francês, Malle conseguiu projeção mundial realizando filmes que tocaram nos principais tabus do mundo ocidental, como a liberação feminina (*Os Amantes*, 1958), o suicídio (*Trinta Anos Esta Noite*, 1963), o incesto (*O Sopro no Coração*, 1970) e a pedofilia Menina Bonita (*Pretty Baby*, 1978).

Seu alvo principal sempre foi os costumes burgueses, que em suas obras parecem estar sustentados por uma malha fina de hipocrisia, medo e frustração. Formado em Ciência Política na Sorbonne, Malle no início da carreira foi assistente de Robert Bresson e do pesquisador submarino Jacques Cousteau, com quem realizou o documentário *O Mundo do Silêncio*, de 1956, vencedor do Oscar e da Palma de Ouro.

No final da década de 60, ele retornaria ao gênero realizando em 16mm o revolucionário *Calcutta*, filme documental sem narrador. *Ascensor para o Cadafalso*, de 1957, foi a primeira experiência solo do diretor, uma incursão pela atmosfera noir parisiense, com trilha de Miles Davis e interpretação de Jeanne Moreau.

Daí para frente sua carreira foi até o fim pontuada de escândalos. *Os Amantes*, *Sopro no Coração* e mesmo *Perdas e Danos*, realizado em 1992, foram vítimas de cortes da censura. Já *Lacombe Lucien*, de 1973, incomodou seus compatriotas por tocar no tema do colaboracionismo francês com os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁹ MALLE, Louis. “Adeus, Meninos” (Au Revoir, Les Enfants). França/Alemanha, 1987. VHS.

Um filme capaz de resumir a rica filmografia desse diretor que imprimiu em seus filmes as crises do seu tempo é *'O Sopro no Coração'*, que reúne aspectos de diversas fases do autor, da explosão feminista de *'Os Amantes'* até o *'Adeus, Meninos'*.

Há ainda a inquietude de *'Trinta Anos Esta Noite'* e a crítica à decadência burguesa de *'Loucuras de uma Primavera'*, de 1989, brilhante reavaliação da década de 60. Em *'O Sopro no Coração'*, Laurent (Benoît Ferreux) é um intelectual precoce apaixonado por jazz e filosofia. O pai, um protótipo do burguês decadente. Os seus dois irmãos ironizam a condição de favorito da mamãe e empurram o perplexo garoto para o mundo dos adultos, chegando a forçar sua patética iniciação sexual. No meio de tantos machos, quem domina a cena é a mãe, Clara (Lea Massari), imigrante italiana que espana o mofo daquela que tinha tudo para ser uma família tradicional. Desejo, ciúme, raiva e inveja apenas são resolvidos na famosa sequência entre mãe e filho que tanta polêmica provocou à época.

Louis Malle morreu em 1995, aos 63 anos. Realizou trinta longa-metragens.

O *"Adeus, Meninos"* é baseado nas memórias do próprio diretor que, aos 12 anos de idade – através de Julien Quentin, a personagem que ocupa seu lugar – frequentou um colégio católico próximo a Fontainebleau (num convento Carmelita), no qual se refugiavam clandestinamente jovens judeus. O filme narra o cotidiano de professores e alunos na época da ocupação nazista, em 1944.

Segundo Almeida²⁰, “a produção de um filme é uma história de conflitos e negociações constantes que acontecem dia a dia, desde a escritura do roteiro, sua aprovação, alterações nesse roteiro quando da busca de financiamentos, a organização da produção, a contratação e ensaios dos atores, as locações e a filmagem propriamente dita, com os desafios técnico-estéticos da luminosidade, da película, dos enquadramentos, das interpretações e muito mais. Gravado em milhares de metros de película, que resultam em horas de imagens e sons, todo esse conjunto vai ser editado e ganhar um sentido cinematográfico, estético e político, comprimido em 90, 120 minutos. Ao final do processo, tornam-se produtos inquietantes: jornalísticos, documentais, querem nos fazer crer reais e verdadeiros os acontecimentos que sabemos serem

²⁰ALMEIDA, obra citada. 2001.

somente fragmentos da realidade escolhidos politicamente; ficcionais querem nos fazer viver como reais e verdadeiras histórias e imagens que sabemos serem somente fragmentos da invenção.”

E ainda: “estudos sobre a educação visual e a memória produzidas pelas imagens e sons da televisão e do cinema são importantes para entender de maneira mais ampla a educação cultural, científica e política das pessoas, (...), hoje, a maior parte das populações vê o real naturalizado, reproduzido pela fotografia, pela cinematografia, pela videografia, como verdadeira representação visual do real, com a qual opinam, produzem verdades e agem tanto no mundo cotidiano como no intelectual, acadêmico” (Almeida²¹)

Analisemos, então, a seqüência que inicia com a chegada do oficial da Gestapo à procura de Jean Kippelstein (nome real de Jean Bonnet) e termina com o anúncio do fechamento da escola.

Nesta seqüência – que o oficial da Gestapo procura por Jean Bonnet e Julien olha para trás em direção a Jean – poderíamos dizer que tal olhar foi um ato involuntário, preocupado e solidário (**vide imagem 04**). Entretanto, observando-se três outras seqüências – que serão descritas a seguir – poderemos chegar – **ou não** – a diferentes interpretações:

1) A seqüência que inicia quando o professor de matemática pede um voluntário para resolver um problema na lousa até Jean terminar sua resolução e retornar à sua carteira; (**vide imagem 05**).

2) A seqüência que vai desde a entrada de Jean na aula de piano até a parte que Julien o observa tocando piano e o chama de “bajulador”; (**vide imagem 06**).

3) A seqüência que o professor entrega as redações dos alunos e diz que Julien tirou nota “13” e Jean “13,5”. (**vide imagem 07**).

Como diz Almeida²², “... Interpretar um filme somente pela mensagem explícita, visível ou dedutível pela história narrada é também uma interpretação incompleta, um

²¹ ALMEIDA, obra citada, 1999.

²² Almeida, obra citada, 1999.

naturalismo científico, mesmo que essa interpretação venha fundamentada em teorias estéticas, sociológicas e políticas”.

Nas três primeiras seqüências podemos afirmar tratar-se de um olhar “invejoso” de Julien, como se ele estivesse se sentindo “ameaçado” por Jean, um “concorrente” para ele. Levando essas seqüências em consideração, podemos levantar uma questão: será que o mencionado “olhar para trás de Julien” não teria sido proposital, mesmo que este não compreendesse as terríveis conseqüências que acarretariam? Será que as seqüências seguintes onde verificamos a tristeza de Julien não seriam de remorso, frente à atitude mesquinha de, indiretamente, ter “entregue” seu amigo-concorrente? Não teria sido uma forma de dizer “Eu sou melhor, não sou procurado ...”?

Seria errado considerar, então, que tal “olhar” tenha significado “Adeus, meu amigo” ou ainda “Não quero que algo de ruim lhe aconteça, pois te amo”?

Na **imagem 08**, uma das seqüências finais do filme: Julien chora ao ver Jean partir, sendo levado pelo oficial da Gestapo. Aqui, a dúvida: Esse choro foi de arrependimento pelo seu ato incoseqüente ou foi um choro simplesmente de tristeza, de ‘Adeus, meu querido amigo’?

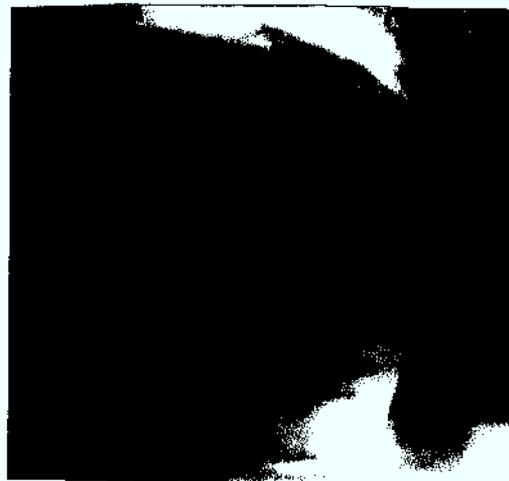
Não podemos definir uma interpretação como verdadeira e outra como equivocada. Seria uma ingenuidade. O fato é que diante de um mesmo olhar, e ainda, mesmo conhecedor da mesma história, não só podemos, mas temos percepções diferentes, provavelmente ligadas às nossas experiências de vida, assim como o momento no qual a observamos e a que esta seqüência nos remete ...

Descrever, ou ainda, analisar um determinado olhar/ação a partir de uma animação pode ser fácil chegar a interpretações idênticas pois houve realmente aquela intenção, aquele objetivo. Assistir ao “Branca de Neve e os Sete Anões” e afirmar que a madrasta é viciosa, invejosa, perversa e má pode-se afirmar que é correto, visto que sua expressão é sempre a mesma e seus atos são, todo o tempo, “malvados”...

**Imagem 04 – Filme: “Adeus, Meninos” – o ‘olhar’ para trás de Julien Quentin:
Proposital?**



**Imagem 05, 06 e 07 – Filme: “Adeus, Meninos” – Sequências de olhares de Julien
Quentin para Jean Bonnet: Inveja?**



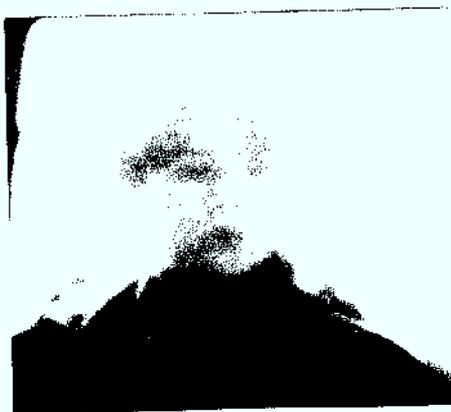
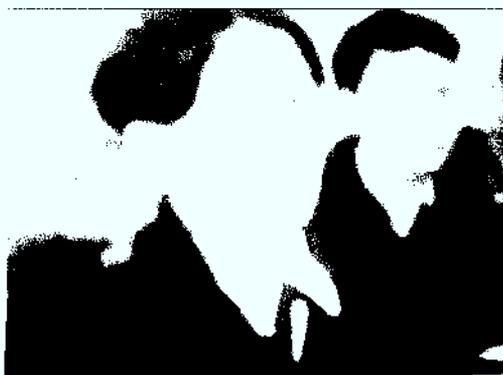


Imagem 08 – Filme: “Adeus, Meninos” – O choro de Julien Quentin ao ver Jean Bonnet partir: Amor?



Entretanto, quando tratamos de seres humanos, mais especificamente de imagens de seres humanos, onde uma atitude nunca está isolada no tempo nem no espaço, onde emoções são disfarçadas, contidas e nem sempre demonstrada, torna-se impossível crer existir uma única interpretação.

E é exatamente o que podemos constatar nas seqüências descritas do “Adeus, Meninos”. Conhecedores ou não da opinião/intenção do diretor, formamos diferentes interpretações frente a uma mesma ação, temos opiniões distintas frente a um mesmo acontecimento.

Então, a partir de tais afirmações podemos indagar: “Existe, enfim, maneiras de se conhecer e interpretar pessoas, atos, partindo das expressões e movimentos corporais realizados por um sujeito? Acreditamos, então, na objetividade de um aparelho “detector de mentiras” em contrapartida da subjetividade de uma sensação?

Não se pode afirmar estar correta uma ou outra interpretação. Vemos aquilo que desejamos, que sentimos... O problema não está em interpretar um olhar de maneiras diferentes, distintas... O que não se pode fazer é realizar julgamentos a partir daquilo que acreditamos ser verdadeiro, sem sequer nos lembrarmos que muitas vezes estamos apenas reproduzindo valores que nos foram impostos e, mesmo sem perceber, acabamos reproduzindo-os.

Acredito ser pertinente, neste espaço, relatar um diálogo ocorrido entre meu orientador, Prof. Dr. Milton José de Almeida e eu.

Ao discutirmos sobre o filme em questão, “Adeus, Meninos”, e ‘falando’ sobre os ‘olhares’, explicitéi que, de acordo com minha interpretação, os olhares de Julien para Jean, especialmente o ‘olhar para trás’ tratava-se de um olhar ‘invejosos’ (vide descrições anteriores). Meu orientador, então, descreveu tal olhar como um olhar de ‘adeus’, de ‘gosto muito de você’, enfim, um olhar de ‘amor’.

Tal diálogo ocorreu durante o primeiro semestre letivo de 2003. Hoje, um ano após essa conversa, revi o filme e, apesar de continuar acreditando que muitos dos olhares de Julien foram invejosos, este último ‘olhar’ já não creio ter sido, também, invejoso. Ao contrário, fiz uma leitura diferente dessa vez, acreditando ter sido um

‘olhar’ de remorso, de arrependimento de ter tentado competir com aquele que estava prestes a ser descoberto pelo oficial nazista.

Observamos, então, exemplos de como sobre um mesmo olhar pode obter duas – ou mais – visões/interpretações distintas. Mais do que isso, através de uma experiência própria, constatei que os meus próprios olhares foram diferentes sobre um mesmo ‘olhar’, após ter revisto o filme um ano depois.

Encontramos em Almeida²³, uma explicação de como tal fato não apenas pode, mas normalmente ocorre quando este afirma que *“a compreensão de um filme – devemos incluir aqui o gostar, o desgostar, o ficar emocionado, enfim, tudo o que se puder pensar e sentir ao assistir um filme – acontece nesse intervalo entre as cenas e é histórica, social e individual, particular, ao mesmo tempo.*

Portanto, não só frente ao mesmo filme, no mesmo momento, as idéias e a compreensão são muito variadas, como, ao ver o filme várias vezes e muitos anos depois, em momentos diferentes da vida, essa compreensão vai variar e ser diferente. (grifos meus).

Se o sentido e o significado do filme estivessem estritamente nas cenas vistas igualmente (naturalisticamente) por todos, não haveria discordância de interpretações. Isso significaria que a interioridade do espectador seria idêntica à ideologia em imagens do filme.

O que não deixa de ser observado nas platéias mais populares sujeitas à educação cultural massificada”. (grifos meus).

²³ Almeida, 1999, obra citada.

“A MALVADA”²⁴, DE JOSEPH MANKIEWICZ

O diretor de “All About Eve” (“A Malvada”), Joseph L. Mankiewicz, conta a história de Eve Harrington, mostrando sua trajetória até se tornar uma grande personalidade.

Na noite de entrega do prêmio Sarah Siddons, todas as atenções se voltam para Eve Harrington (Anne Baxter). Utilizando o flashback, a vida de Eve é revelada, desde quando conheceu e foi contratada como secretária de Margo Channing (Bette Davis), uma grande estrela da Broadway, até ela mesma alcançar o estrelato. (Almeida, 1999, nos narra que *“um diretor de televisão ou cinema tem à sua disposição uma iconografia e uma iconologia, um presente e um passado de imagens e histórias que surgirão no presente estético e cultural de suas produções. Produções que não seguem, necessariamente, a ‘verdade’ histórica. Utilizam fragmentos de diversas ‘histórias’, independentes de sua integridade conceitual”*. E ainda: *“A cronologia é o grau máximo do naturalismo no tempo. A própria observação dos seres, da natureza, durante um dia, um mês, anos, mostra esse tempo ‘natural’, o ciclo do começo, desenvolvimento e fim, o passar do tempo”*).

Trata-se de um drama, com 138 minutos de duração, lançado em 1950 sob direção de Joseph L. Mankiewicz o qual recebeu 6 Oscars: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro, Melhor Ator Coadjuvante (George Sanders), Melhor Figurino em Preto e Branco e Melhor Som. Foi ainda indicado nas seguintes categorias: Melhor Atriz (Bette Davis e Anne Baxter), Melhor Atriz Coadjuvante (Celeste Holm e Thelma Ritter), Melhor Direção de Arte em Preto e Branco, Melhor Fotografia em Preto e Branco, Melhor Edição e Melhor Trilha Sonora. Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Roteiro. Ganhou o Prêmio Especial do Júri e o Prêmio de Melhor Atriz (Bette Davis), no Festival de Cannes.

²⁴ MANKIEWICZ, Joseph. *A Malvada* (All About Eve). EUA, 1950. DVD.

Margo Channing (Bette Davis) é uma grande estrela da Broadway. Após um espetáculo, lhe é apresentada Eve Harrington (Anne Baxter), uma jovem que se diz sua grande fã.

Eve acaba conquistando Margo, e todos os que vivem a sua volta, e , gradualmente , vai tomando o lugar da grande estrela. E ela ainda conta com o apoio de Addison DeWitt (Sanders), um dos principais críticos de teatro da época. Daí, a relação de amizade entre Margo e Eve, vai se acabando, dando lugar a uma enorme rivalidade.

Esse filme, um clássico do cinema, nos auxilia a compreender o quão introjetados em nossos valores – que acabamos por considerar naturais – estão alguns conceitos construídos através dos tempos.

Conhecedor de tal situação, o diretor de “A Malvada” parece nos brindar com uma ‘brincadeira’ fazendo-nos crer, no início do filme, que “A Malvada” é Margo Channing (Bette Davis). A questão que se pretende trazer é: Porque acreditamos ser Margo Channing a “Malvada”?

Influenciados pelo título (em português), procuramos identificar quem é “A Malvada”, assim que a história começa a se desenvolver. Não tendo, ainda, acesso a informações da história que se inicia, observando os “olhares” e as “expressões” das personagens que nos vão sendo apresentadas, acreditamos ter ‘descoberto’, em um primeiro momento, através de impressões dadas pelas fisionomias dos atores/atrizes às personagens, que Betty Davis é “A Malvada”. E legitimamos tal interpretação inicial partindo do pressuposto que uma pessoa sempre será viciosa ou sempre será virtuosa. E identificamos, a partir desses valores, que Margo (Bette Davis) é ORGULHOSA, logo, VICIOSA e, conseqüentemente, ‘malvada’ (**vide imagem 09**).

Segundo Miranda²⁵, *“Para Bela Baláz as expressões faciais são a manifestação mais subjetiva até mesmo que a fala e que, no cinema, esta manifestação é concretizada no close”*.

Bela Baláz²⁶ afirma que *“Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos numa outra*

²⁵ MIRANDA, obra citada.

²⁶ BELA BALÁZ em MIRANDA, obra citada.

dimensão, aquela da fisionomia. O fato de que os traços do rosto podem ser vistos lado a lado, i.e., no espaço – que os olhos estão em cima, os ouvidos nos lados e a boca mais embaixo – apaga toda referência ao espaço quando vemos não uma figura de carne e osso, mas ism uma expressão ou, em outras palavras, emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos, ou seja, coisas que, embora nossos olhos possam ver, não estão no espaço. Pois sentimentos, emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam”.

Quanto à personagem Eve (Anne Baxter), reconhecemos nela a virtude da humildade logo nas primeiras sequências. Afinal, quão angelical e doce é seu olhar, não é mesmo? Então, estabelecemos as mesmas relações anteriormente descritas: Se Eve é humilde, logo, VIRTUOSA, ela é quem será a ‘vítima/caridosa’ da trama (**vide imagem 10**).

Imagem 09 – Bette Davis (Margo) no filme “A Malvada”: Orgulhosa.



Imagem 10 – Anne Baxter (Eve) no filme “A Malvada”: Humilde.



Entretanto, o ‘plus’ de tal filme está justamente na descaracterização, no seu decorrer, de que a ORGULHOSA deve ser a MALVADA/INVEJOSA, e que a HUMILDE deve ser a BOA/CARIDOSA.

Margo Channing nos parece, em um primeiro momento, ser uma personagem extremamente orgulhosa, possuidora do vício “A SOBERBA”. Porém, notamos que, apesar desse jeito excêntrico que ela demonstra, trata-se de uma personagem dócil, humana e frágil (**vide imagem 11**).

Outro fator relevante a se discutir neste ponto é se realmente os sete pecados capitais são, de fato, sete defeitos inerentes aos homens. Vejamos: ser orgulhoso (a) é um defeito/vício? Orgulhar-se daquilo que se realiza, daquilo que se construiu é errado? É errado a partir de que ponto de vista?

Do ponto de vista teocêntrico podemos afirmar que sim. Afinal, se ser humilde é uma virtude, o orgulho só pode ser considerado um vício.

Entretanto, a partir de outras visões – que não a teocêntrica – podemos afirmar que alguns dos “vícios” podem ser simplesmente “características” inerentes às pessoas, afirmando ainda, que ser possuidor de uma delas não significa possuir outras. Acredito que possuir uma característica que não prejudique uma outra pessoa não se trata de um vício: ser orgulhoso, luxurioso, avaro, guloso ou preguiçoso, por exemplo... São apenas **características** que um indivíduo pode possuir, assim como outros podem ser humildes, castos, generosos, equilibrados ou zelosos. E ser possuidor de uma destas características consideradas ‘virtudes’ também não pressupõe ser possuidor de todas as outras...

Quanto a Eve, seu olhar cativante e seu sorriso largo, sua disposição em ajudar e sua humildade faz-nos crer que ela é uma personagem de índole boa e caráter incontestável. É a partir desse momento que a ‘brincadeira’ do diretor se inicia, e começamos a inverter nossas preferências e torcidas. Eve se mostra no decorrer da trama invejosa, de caráter duvidoso (**vide imagem 12**).

Daí, então, começamos a mudar nossas ‘preferências’ e ‘torcidas’. Percebemos que Eve, mesmo sendo *humilde*, é *invejosa*. Em outras palavras, ela é virtuosa e viciosa. E não podemos deixar de considerá-la humilde no decorrer da trama. Mesmo possuidora de segundas intenções, o que a torna invejosa, Eve tem a virtude da humildade.

Começamos, então, a torcer por Margo (Davis), que, apesar de considerarmos sua personagem *orgulhosa* nos damos conta de que ela é – ao mesmo tempo – *caridosa*.

Imagem 11 – Bette Davis (Margo) no filme “A Malvada”: Caridosa.



Imagem 12 – Anne Baxter (Eve) no filme “A Malvada”: Invejosa.



FINALIZANDO...

Sombart²⁷ afirma que “ *Para la estructuración de la vida cristiniana social y terrena, y em especial para la influencia de la religión en el comportamiento de los sujetos económicos, sólo interesa la primera jerarquía. En cuanto a la significación práctica de la ética cristiniana, el hecho de que la idea agustiniana del amor a Dios, como ‘fin absoluto, supremo, como fin moral por excelencia’, constituya un elemento esencial de dicha ética carece por completo de importancia*”.

E ainda: “*No puede negarse que el catolicismo ha supuesto un obstáculo para el despliegue del espíritu capitalista (...) (...) El médio más eficaz de mover al hombre a obrar ‘conforme a la razón’ es el temor de Dios, que despierta en él la duda y le obliga a una reflexión constante; lo hace, diríamos, consciente de sus actos: única y exclusivamente a ese temor debemos la racionalización y metodificación de la vida*”.

Apesar do cristianismo procurar estabelecer padrões onde os indivíduos são ou viciosos ou virtuosos, na realidade tal fato não acontece.

As pessoas podem, sim, ser viciosas e virtuosas, sem serem estigmatizadas como apenas boas ou apenas ruins.

Bette Davis em seu personagem Margo Channing, em “A Malvada”, é viciosa e virtuosa. Possui o vício do ORGULHO e a virtude da CARIDADE. Sua companheira de cenas, Anne Baxter, (no papel de Eve Harrington) é, também, viciosa e virtuosa: HUMILDE e INVEJOSA.

O filme demonstra essas qualidades e defeitos atribuídos às pessoas, no entanto, o fator de maior relevância é que ele nos permite desmistificar – e, conseqüentemente, desconstruir – achismos tidos como verdades absolutas, como a de que é possível de perceber na expressão de uma face um vício ou uma virtude característica de determinada pessoa. E tal fato contribui para que este indivíduo fique ‘estigmatizado’ por sua característica.

Historicamente, temos relatos de que se acreditava que, tendo um determinado indivíduo certas características fisionômicas, este seria um criminoso, por exemplo. Até

²⁷ SOMBART, obra citada.

marcada por padrões estabelecidos pela religião, onde apenas acredita-se, caso queira, mas não se questiona;

- Legitimar o trabalho de Le Brun seria legitimar que podemos, através de ‘achismos’, legitimar que um indivíduo faça transparecer em seu rosto todos os sentimentos de sua alma, sendo, então, extremamente positivista, crendo apenas na objetividade e desconsiderando todos aspectos sociais que poderiam estar envolvidos;
- Walt Disney, em vista de sua rígida educação e religião – protestante – apenas reproduz, mais uma vez, os valores transmitidos pelo cristianismo, acreditando este, e, logo, transmitindo aos seus personagens, características unicamente viciosas ou unicamente virtuosas.

BIBLIOGRAFIA:

- **AGOSTINO**, Carlos Gilberto Werneck. *Walt Disney: Biografia Política*. Site: www.ifcs.ufrj.br/tempo/dcpd39.html
- **ALMEIDA**, Milton José. *A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão*. Pro-Posições – Vol.10 n. 2, 1999.
- _____, Milton José. *O Eclipse, O Dragão e o Cinema. Estudo Sobre o Filme O Estado do Cão*. Educação & Sociedade, n. 77, 2001.
- **AZÚA**, Felix. *Las Pasiones al servicio de La Corona*, in *El Cuerpo y La Fotografía*. El Paseante. Ediciones Siruela, S.A. Madrid. 1998.
- **FREI BETO**. *Pecados Capitais*. Correio da Cidadania, 2002. Site: www.adital.org.br
- **LAUAND**, Jean. *S. Tomás de Aquino e os Pecados Capitais*. Site: www.hottopos.com/notand10/jean.htm, 2000.
- **MIRANDA**, Carlos E. *A Educação da Face*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2000.
- **ROSS**, Stephanie. *Painting the Passions: Charles LeBrun's conférence sur L'Éxpression*. Journal of the History of Ideas: EUA, 1984.
- **SILVA**, Acir Dias. *A construção. Da novela de Franz Kafka para o vídeo*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 2000.
- **SOMBART**, Werner. *El Burguês*. Alianza Editoria. Madrid, 1986.

- **VITURI**, Nazir de Farias. “Educação do Olhar: Uma Experiência em Sala de Aula”. Site: www.ceart.udesc.br/Pos_Graduacao/Revista/artigos/nazir.doc, 2003.

FILMOGRAFIA:

- **DISNEY, Walt.** “Branca de Neve e Os Sete Anões.” (Snow White and the Seven Dwarfs). EUA, 1937. DVD.

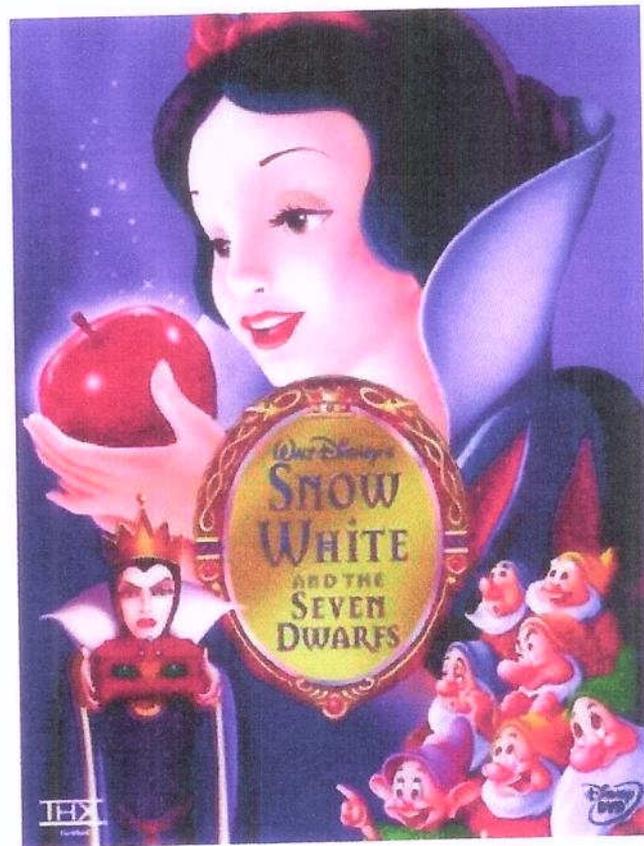
- **MALLE, Louis.** “Adeus, Meninos” (Au Revoir, Les Enfants). França/Alemanha, 1987. VHS.

- **MANKIEWICZ, Joseph.** “A Malvada” (All About Eve). EUA, 1950. DVD.

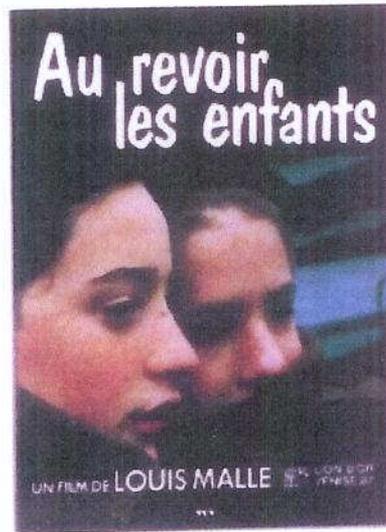
ANEXOS

**OS FILMES DISCUTIDOS NO TRABALHO: A APRESENTAÇÃO DE SUAS
CAPAS**

FILME "BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES"



FILME "ADEUS MENINOS"



FILME "A MALVADA"

