

Ângela Julita Leitão de Carvalho*

“ O Desafio: a difícil escolha**

RESUMO: Análise, aqui, o filme *O desafio* – dirigido por Paulo César Saraceni (1965) – integrante do Cinema Novo, movimento cultural que caracterizou a filmografia brasileira, nos anos 1960. Os cineastas que compunham este movimento adotaram uma perspectiva crítica frente aos problemas sociais, utilizando o cinema como forma de denúncia das desigualdades sociais, da fome e da miséria do país. Apesar desta posição identifiquei filmes que trataram, também, de dramas íntimos, relacionando-os, continuamente, aos dramas sociais. *O Desafio*, ambientado na cidade do Rio de Janeiro, aborda a angústia de um jovem intelectual que vê seus ideais frustrados, devido ao Golpe Militar instaurado no País, em 1964. Sua dor e desnoiteia frente a uma relação amorosa, considerada proibida.

Palavras-chave:
Cinema Novo,
Dramas Sociais,
Dramas Íntimos.

E ntre duas paixões

O Golpe Militar de 1964 serviu de tema para alguns diretores do Cinema Novo refletirem sobre os acontecimentos políticos do país e sobre o estado de espírito que tomou conta de parte de uma intelectualidade de esquerda, que ansiou e acreditou na possibilidade de uma transformação social.

Diante dos acontecimentos, vieram os sentimentos de impotência, de vazio gerado pelo fim de uma utopia e de um sonho. Neste filme, as personagens expressam sua angústia e perplexidade, e seus depoimentos evocam ou apontam

** Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla, acerca de representações do feminino no Cinema Novo, tendo em vista a elaboração de minha tese de doutorado intitulada *Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis feminino e masculino no Cinema Novo*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, 2006.

para os erros cometidos pela esquerda e para a ausência de um programa político capaz de ter uma intervenção prática. Logo após o Golpe, os grupos de esquerda nutriam-se de ideais, de aspirações, mas o filme parece dizer da insuficiência de tais elementos no sentido de efetuarem alterações significativas nas estruturas sociais. Ou seja, como afirma uma das personagens ao lançar mão de um poema de Otto Maria Carpeaux: “A fase do otimismo leviano acabou!”.

São expressões desse tempo os filmes *O Desafio* (1965), *Terra em Transe* e *São Paulo S/A* e, em todos eles as personagens masculinas é que aparecem como porta-vozes de inquietações que dominavam quase todos aqueles identificados com os ideais de esquerda, tais como Marcelo (*O desafio*), Paulo (*Terra em transe*) e Carlos (*São Paulo S/A*), enquanto as personagens femininas preocupam-se com questões relativas à vida íntima, como Ada (*O desafio*) e Sara (*Terra em transe*), ou estão voltadas para reafirmar valores de consumo e ascensão social, como Eva Vilma (*São Paulo S/A*).

Provavelmente, *O Desafio* seja um dos filmes que articula de forma mais explícita a questão política aos dramas íntimos, ao fazer a representação dos sentimentos vivenciados no plano amoroso, contrapondo-os à dimensão política. A incerteza de Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), sua dúvida em continuar o amor com Ada (Isabella), reside no fato de considerar esse sentimento individualista e, portanto, menor, frente aos problemas de ordem coletiva. Entende que naquele momento, ele “não pode estar em paz, (quando) precisa tanto de guerra!”. Seu desânimo se estende a outras dimensões da vida, como o próprio trabalho ou o projeto de escrever um livro que, tal como o amor, devem ser abandonados. Por seu turno, o filme parece indicar que a percepção de Ada a respeito dos fatos políticos reflete a visão da classe burguesa à qual ela pertence. Nas primeiras seqüências, seu comentário expressa sua posição: “Acho que você está exagerando o efeito da revolução”. Aqui, o uso do termo “revolução” significa a falta de compreensão de Ada sobre a natureza do movimento militar, o que contribui para estabelecer uma distinção entre o posicionamento dela e o de Marcelo, considerando que a ação dos militares, segundo a esquerda, havia sido um “Golpe”. Em última instância, para ele, esse é um dos fatores que o impede de continuar ao lado da mulher que ama. O jovem alimenta a esperança de que a implantação de um novo modelo econômico e social no país possibilitará a união dos dois. “Mais cedo ou mais tarde nós iríamos viver juntos. Tínhamos afinidade. Você também acreditava numa visão coletiva, linda. (...), mas a porra desse golpe militar é que nos impede de estarmos do mesmo lado (...) A nossa idéia, o nosso amor, pareciam tudo a mesma coisa”.

Na perspectiva de dotar o filme de maior clareza, o enredo de *O desafio* é simples, as seqüências – o conjunto de planos que apresenta uma unidade narrativa – não têm cortes abruptos e incompreensíveis. O uso de alguns *flashbacks* não prejudica o entendimento, servindo, antes, para ilustrar lembranças das personagens. Mas, em que pese a presença de maior coerência, as ações desenvolvem-se lentamente, predominando muito mais os diálogos. É através deles, basicamente, que a narrativa se estrutura. Há uma associação mais harmoniosa entre imagens e sons. Seguindo uma tendência da época, o filme deixa inacabado o final e o espectador se vê obrigado a concluir o enredo.

Na análise de *O desafio*, emprego como referência os eixos temáticos por mim definidos, e investigo o processo de construção das personagens feminina e masculina, as representações dos dramas íntimos e sua vinculação aos dramas sociais. A importância da música neste filme me levou a fazer um contraponto entre imagens e músicas, indicando de que forma a associação entre ambas tem como fim expressar os diferentes sentimentos vivenciados pelas personagens. Já na apresentação dos créditos – letras pretas em um campo branco – que servem de abertura ao filme e que precedem as cenas, observamos um número significativo de músicas, desde as “de protesto” – *Eu vivo num tempo de Guerra* de Edu Lobo e Jean Francesco Guarnieri, *Carcará* de João do Vale –, às mais clássicas, como *Bachianas N° 5*, de Villa-Lobos e *Sonata K378*, de Mozart. Elas aqui desempenham uma função dramática, na medida em que representam os estados interiores das personagens, ora relacionados aos problemas políticos, ora vinculados aos sentimentos amorosos. As músicas que acompanham Marcelo são, quase sempre, conhecidas à época como de “protesto”, com letras que faziam críticas à política adotada pelo governo militar. Já aquelas que acompanham Ada, falam sobre sentimentos amorosos. Poderíamos indicar que essa importância atribuída à música remete a um contexto no qual ganham relevo as mais variadas expressões artísticas – dentre elas o cinema, o teatro – como forma de manifestação não apenas de protesto, mas também, de uma cultura diversificada que se utiliza desses veículos para estabelecer uma comunicação mais geral.

Incertezas

Em *O desafio*, Marcelo encarna o intelectual angustiado, vendo-se rodeado por um clima de depressão, no qual se encontram também mergulhados os colegas no ambiente de trabalho. Mas, há um componente novo neste filme (comparado àqueles que tiveram como intenção representar o contexto pós-64) que diz respeito ao privilégio atribuído à dimensão afetiva, agora fazendo parte do universo masculino. A intensa angústia vivenciada por ele, dada a

situação política, reflete-se de forma incontestável sobre seus sentimentos amorosos. A paixão que nutre por Ada se vê ameaçada e Marcelo considera seu “dever” colocar um ponto final na sua história de amor. Ada, por sua vez, também enfrenta empecilhos, de outra ordem – medo de perder o filho, a separação do marido – mas enceta uma luta incansável por esse amor. Apesar de a personagem feminina manifestar um conhecimento frente à situação do país, sua presença se faz mais visível no campo afetivo, e não no campo político. O marido de Ada, Mário (Sérgio Brito), um rico industrial, esforça-se para manter a esposa ao seu lado. O enredo desenrola-se tendo como pano de fundo esse embate, esse *Desafio*.

Paradoxo: razão e sentimento

As seqüências iniciais se constituem na apresentação de Marcelo e Ada. Os diálogos e a música são elementos significativos para situar os sentimentos e preocupações que movem cada um dos personagens. O carro em que se encontram é dirigido por Ada e desliza por uma estrada ladeada de árvores. O silêncio é interrompido por ela, ao queixar-se da atitude de frieza demonstrada por Marcelo. Marcelo confirma sua indiferença, mas apressa-se em dizer que a causa desse comportamento deve-se à falta de perspectivas, e que seu sentimento em relação a ela continua o mesmo. Enquanto estacionam o carro em um lugar bucólico, a música de fundo *É de Manhã*, de Caetano Veloso, fala sobre amor: “ah, é de manhã, não sei mais de nada, vou ver meu amor (...), vou ver minha amada, (...), vou ver minha flor” e ilustra o sentimento que envolve ambos. A música é interrompida e, em seu lugar, seguem-se as análises de Marcelo, marcadas pelo pessimismo em relação às conseqüências do Golpe Militar: “É o medo tomando conta de tudo, tomando conta de todos”. Para ele, não se trata apenas de estar junto com a mulher que ele ama: “Não se trata de nós dois apenas. Não somos apenas nós dois. É impossível não ver a realidade!” Ada, por sua vez, mostra-se forte e perseverante: “(...) não basta largar casa, marido, e... filho! O problema está em nós mesmos”.

O teor da conversa já é um indicativo da tensão, presente durante todo o filme, estabelecida entre as dimensões política e sentimental. Embora seja forte a ênfase atribuída às questões políticas, estão igualmente presentes as preocupações com a dimensão afetiva. E, desde o início, mesmo estando demarcados os terrenos político – destinados ou próprios ao homem – e sentimental – reservado à mulher – é possível perceber os vínculos através dos quais estes dois pólos estão inter-relacionados, mesmo que de forma contraditória e, às vezes, incompatível. Em alguns momentos, predomina a idéia segundo a qual, as “coisas do coração” são pertencentes às mulheres.

O predomínio dessa idéia advém do fato de que Ada parece ignorar a gravidade do momento em que vivem. A sua observação segundo a qual Marcelo estaria dando “muita importância ao problema político” vai nessa direção. Entretanto, tais declarações são acompanhadas com ponderações que indicam uma visão mais lúcida sobre a situação política. “Nós continuamos vivendo! Não adianta a gente se entregar. Agora, mais do que nunca, temos que nos unir! (...) Se suas idéias eram válidas antes, elas são muito mais necessárias agora”.

A forma de Marcelo reagir a essas ponderações – delicadamente - indica que a personagem de Ada adquire alguns traços que a enaltecem. Neste sentido, a imagem feminina ganha um tratamento respeitoso, expresso nesta revelação de Marcelo: “Como eu estou, não posso suportar tua riqueza, tua sensibilidade, tua inteligência, tua coragem, tua capacidade de amor”. Também é com sensibilidade que o filme expõe a esfera da intimidade, sendo discretas as “ceias de amor”.

Interessante analisar o ambiente no qual essas seqüências se desenrolam – um quarto – cercado de símbolos que evocam a filiação de Marcelo às idéias ou à ideologia que reafirmam seu perfil de intelectual de esquerda: sobre a cama a tela *Guernica* em que Picasso representa a tragédia da Segunda Guerra, sendo focalizada insistentemente pela câmera; um cartaz de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; o livro *A Invasão da América Latina*, uma sonata de Mozart que Marcelo põe para tocar. Vemos que não há lugar para intensas manifestações de carinho, considerando que o que deve prevalecer é o abatimento das personagens com as conseqüências trazidas pelo Golpe Militar, revelado pelos diálogos que eles travam. Ada expressa, mas de forma rápida, seu sentimento de amor: “foi tão bom ficar com você, te sentir mais calmo, junto de mim”, para, logo em seguida, retomar a questão colocada pela situação política: “Também me sinto confusa. Acho que todo mundo está se sentindo assim. De repente, cada qual seguiu sua vida, jogando frente a frente com seus próprios problemas”. Mas, para Marcelo, o que realmente foi reprimido ou impedido de se manifestar, de forma violenta, foram as propostas de uma sociedade diferente, e não problemas pessoais. Ada reage firmemente a essa consideração de Marcelo e tenta convencê-lo da justeza de suas idéias: “Não, eu não penso assim, nem você deveria pensar assim! Eu te conheço. Aliás, você acreditou que as coisas fossem mudar mesmo, inteiramente”. Marcelo retruca: “Racionalmente não era possível, mas eu acreditei!” Aqui a personagem feminina é apresentada como a figura lúcida, ao apontar um dos erros ou limites das ações de parte de uma esquerda, chamada “festiva” cujo sonho não foi acompanhado de metas mais objetivas. Mas, também, tal compreensão parece dizer que a mulher considera como muito mais importantes as questões situadas no campo da afetividade e não

aquelas pertencentes à dimensão política. Ada revela seu amor pelo filho (uma relação amorosa e carinhosa, retratada no momento em que chega em casa ao abraçá-lo com ternura) e sua angústia diante de seus próprios problemas: “Longe de você, só me sinto bem ao lado de Otavinho. Ele é tão meigo, tão inteligente! Cada vez me sinto mais distante de Mário. Somente a possibilidade de te encontrar faz com que eu possa viver sem me desesperar. Completamente!”.

Outrossim, o filme quer mostrar que está alinhado aos princípios defendidos pelo Cinema Novo, e podemos observar isso através do plano em que Ada faz essas declarações. Ao falar, olhando firmemente para a câmera, seu rosto divide a tela com o cartaz de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Aqui, o significado da fala não está em desacordo com as imagens, mas antes, há uma harmonia entre fala e imagem. Os espaços ocupados pelo rosto da mulher e o cartaz são simétricos como a expressar, também, um equilíbrio entre o drama exposto por Ada e o ideário formulado pelo Cinema Novo (ou seja, os dramas sociais e os dramas íntimos). O fundo musical – as *Bachianas n.º 5*, de Villa-Lobos – atribui ao conjunto um expressivo significado.



Foto 1 – Imagem de dramas íntimos e dramas sociais em *O desafio*. Fonte: www.mulheresdocinemabrasileiro

Representações do feminino

Ada não é indiferente à instituição casamento, às regras morais; ao contrário, as enfrenta e reage a elas, não sem conflitos e angústias. Seu amor pelo filho, o medo de perdê-lo, assim como o interesse que o marido continua a demonstrar por ela, são fatores que influenciam suas decisões. A despeito de

ter clareza disso, sua energia é canalizada para convencer Marcelo de seu “erro”. e suas investidas não contribuem para evocar imagens de mulheres “desonestas”, infiéis. Sua insistência não a desmerece, não a diminui, e ela é representada como alguém que toma o destino nas mãos e reage. Seus argumentos não estão concentrados somente no campo afetivo, mas saem desse âmbito para questionar as idéias políticas. Um exemplo segundo o qual sua insistência não é representada de forma negativa é revelado por sua incansável busca por Marcelo. Em uma noite sai a procurá-lo, deixa-se ficar na porta de seu apartamento, escreve um bilhete e coloca-o por debaixo da porta. Tais gestos são realizados tranqüila e comedidamente, contribuindo para que sua imagem seja vista de forma positiva.

Entretanto, ao contrário de Ada, a representação de Virgínia, esposa de um colega de trabalho, traz alguns traços que a humilham assim como revela um acentuado conflito das relações familiares. Uma madrugada, ao sair de um bar que já fechava, um colega de trabalho convida Marcelo para ir até a sua casa. No apartamento modesto, entulhado de livros sobre algumas prateleiras, os dois homens sentam-se ao redor de uma pequena mesa. Chama a atenção uma estátua clássica de uma deusa grega, em tamanho natural, com os seios nus. Ao seu lado se posta Virgínia trazendo nos braços uma criança adormecida. O marido, após verificar que algumas garrafas estão vazias, ordena que a mulher traga a bebida e os copos, mandando-a sentar e beber com eles.

Os planos que se seguem fazem representações de uma certa vivência da sexualidade que, de certo modo, contribuem para denegrir as imagens feminina e masculina, como a demonstrar um esgarçamento dos valores. A mulher toca a perna de Marcelo com os seus pés. O marido levanta-se e deita-se em uma pequena cama que se encontra na própria sala, enquanto Marcelo, constrangido, dirige-se a uma varanda, sendo acompanhado por ela, que o beija; ele corresponde para, em seguida, afastar-se rapidamente. Já próximo à saída, vê-se novamente diante dela, que, de costas para a câmera, tira a blusa e Marcelo, de frente para ela, observa surpreso a ação da mulher. Porém, sua surpresa aumenta ao ver o colega que, cinicamente e ainda deitado, pisca um olho para Marcelo, de modo a incentivá-lo a seguir em frente. Marcelo não compactua com aquela situação, e desce correndo a escada. Aqui, o filme representa relações conjugais destituídas de respeito e consideração. Trata-se de assédio sexual, comumente tido como uma prática masculina, e que ali ganha novos contornos.

Por outro lado, em outra ocasião, o filme quer resgatar essas imagens e o faz através das personagens de Mário (marido de Ada) e de sua secretária. Observamos que a relação entre o homem e sua secretária ocorre em um

clima de respeito e seriedade, idéia reforçada na seqüência em que Ada visita o marido na fábrica. Ele sai da sala de seu escritório para receber a esposa e a câmera focaliza o casal, mas também enquadra no plano a secretária, que observa de uma janela o encontro dos dois. Ele, cordial, e com naturalidade apresenta a esposa à “Dona Iara”. A câmera a focaliza, mas não em primeiro plano, como a indicar que sua presença, ali, é de mera observadora, curiosa em conhecer a esposa do patrão.

O masculino e a dimensão política

Fotografias que desfilam rapidamente diante de nossos olhos servem de apresentação ao ambiente de trabalho no qual Marcelo se encontra. Apenas homens circulam nesse espaço – Marcelo, os dois colegas e um outro, mais velho, que os convida para uma “batida de limão”. Eles recusam o convite, e, aqui também, o conteúdo da conversa é político. Em alguns momentos, referem-se claramente à repressão, apontando o caso de um amigo que foi preso, de outro que “meteu uma bala na cabeça”. Mas, em razão da censura, os diálogos são, algumas vezes, cifrados. Carlos, o fotógrafo, lê uma poesia de Otto Maria Carpeaux que fala sobre medo e esperança: “A experiência histórica indica que a literatura e a política existem separadas. Mas, embora separadas, seus destinos são comuns. São juntamente livres! Não há motivos para desesperar, a não ser a derrota de um otimismo leviano (...). Não nos deixar corromper, não ter medo!”.



Foto 2 – O medo e a esperança em *O Desafio*. Revolução do Cinema Novo. Glauber Rocha. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 439

Dos três personagens, é Marcelo quem se apresenta mais pessimista, ao contrário de Carlos que, a despeito de reconhecer as dificuldades enfrentadas pela esquerda, acredita que é uma fase necessária e certamente será superada. “Agora estamos numa fase mais chata, mais difícil. Se você puder fazer uma análise dos erros do passado, você verá que a coisa não mudou muito. Fase da euforia para a fase da depressão!” Apesar das análises otimistas de Carlos, permanece o desânimo de Marcelo expresso em sua recusa de desenvolver a proposta construída por ambos, de escrever um livro. Carlos entende que o sofrimento de Marcelo é duplo: seu desalento diante da situação política mistura-se aos sentimentos amorosos, não havendo como separá-los. Encontram-se, aqui, representações do vínculo entre essas dimensões.

Relações conflituosas

Uma casa confortável, com requintes de riqueza, mas sem demonstrações de ostentação serve para representar o mundo no qual Ada e o marido vivem. Mário esforça-se por ignorar a situação extraconjugal vivenciada pela esposa e declara que a tem notado “esquisita e desinteressada; que (ela) não vem acompanhando as coisas como deveria” e começa a elencar uma série de razões capazes de explicar o comportamento de Ada: “não ter dormido bem; ocupações com a casa, o menino, talvez essas coisas cansem mesmo”. A mulher anda nervosamente de um lado para o outro, enquanto ele, sentado no sofá, observa-a atentamente. Ada expressa sua angústia diante de uma realidade que considera vazia e falsa: “Não agüento mais essa gente. Eu preciso das pessoas inteligentes, que tenham um ideal! Parecem todos de um mundo já morto”. Diante disso, Mário reage firmemente, porém sem alterar a voz: “Eu dirijo uma fábrica onde trabalham 2.500 operários. Não é um mundo morto, pelo contrário, é um mundo bem vivo!”. E inicia uma exposição de motivos que indica qual deve ser a responsabilidade dela, diante da fábrica.

Neste diálogo, que agora se transforma quase em um monólogo, a representação da posição assumida pela burguesia em relação à esquerda é feita através do discurso de Mário, mas a personagem não é revestida de traços caricaturais, como era comum nos filmes integrantes do “novo cinema” dos anos 1960. Aqui estão presentes elementos que revestem a personagem de traços mais diversificados, ao contrário da representação feita, por exemplo, no filme *Cinco vezes favela* (1962), no episódio *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, que representa o industrial de forma caricata, como o burguês sem moral que faz orgias junto com o filho. Não pretendo dizer com isso que Mário seja visto como um empresário “compreensivo”, capaz de superar as contradições de classe, como, por exemplo, ficar do lado das reivindicações

dos trabalhadores. Pelo contrário. Em uma seqüência em que faz a agenda, junto com a sua secretária, antecipa reuniões com figuras importantes, representantes do mundo da indústria, enquanto ordena, de forma ríspida, para cancelar “o encontro com os líderes sindicais e os operários para a próxima semana”.

A despeito de sua personagem não evocar atitudes agressivas ou arrogantes há uma reafirmação da concepção de classe assumida por ele. “Você tem andado muito com seus amigos esquerdistas. Não tenho nada contra. Acho até que são muito engraçados. Ainda mais agora que perderam a empáfia de antes. Você pode conversar com eles. Mas é preciso entender uma coisa: eles no lugar deles, nós no nosso!”.

Com tédio, Ada levanta-se e prepara-se para sair do local onde se encontram, mas o marido, em tom enérgico, observa: “Um momento, Ada, ainda não acabei!” A autorização que o marido concede “você pode conversar com eles” e o tom imperativo de sua voz ao dizer para ela permanecer naquele espaço, sugerem seu poder de mando. Mas aqui, o movimento da câmera se encarrega de diminuir a força do marido e indicar que a mulher está numa situação privilegiada: a câmera como que o rebaixa, pois focaliza Mário do lugar em que se encontra a mulher, no alto de uma escada. Durante toda a sua fala, ela não dirige o seu olhar para ele, sendo mostrada de perfil, expressando, talvez, altivez e indiferença. Seu rosto em primeiro plano é observado pelo marido, que, ao aproximar-se mais ainda do local onde ela está, conclui que a saída para aquela situação, seria “Fazer uma viagem”. Aqui, a exposição dos dramas íntimos vivenciados pelo casal também se encontra perpassada pela dimensão social e política, apesar de sua representação se expressar através de outro enfoque: a posição de classe é mostrada pelo interesse de Mário, situado em um pólo oposto ao de Marcelo: “Tenho 2.500 operários; Saímos recentemente de uma crise que ameaçava levar esse país por água abaixo. Agora as coisas estão mais calmas”.

A música como expressão dramática

As seqüências que se seguem a esses planos são sugestivas, no sentido de indicar uma outra leitura da realidade social. Marcelo assiste ao show do Teatro Opinião, no qual se apresentam Zé Kéti, cantando *Notícias de Jornal*, e Maria Bethânia, interpretando *Carcará*. O refrão da música de Zé Kéti, “Foi o jornal que disse”, aponta para o aumento do custo de vida, para as dificuldades de acesso à educação. Finaliza, dizendo: “Eu acho que o povo precisa comer / Coitado do pobre do trabalhador”, sendo acompanhado de palmas da platéia. Bethânia apresenta dados sobre o processo migratório do

Nordeste, movimento que retira parte de uma população de sua terra natal, e seguem-se mais palmas. Esse foi mais um recurso empregado pelo filme para indicar sua adesão a um dos princípios básicos do Cinema Novo. Ou seja, apesar de tratar de um problema sentimental – o amor de um casal – o filme quer indicar que também confere atenção aos problemas políticos e sociais. As letras das músicas servem de apoio a tal idéia. Simultaneamente, porém, encontra-se presente uma reflexão sobre a validade desse tipo de protesto. Se nos detivermos na expressão facial de Marcelo que a câmera focaliza apenas quando Zé Kéti se apresenta, seu rosto demonstra indiferença e parece, até, questionar aquele ato, como se quisesse dizer que a simples denúncia não seria suficiente para alterar a grave situação enfrentada pelo país. É essa a compreensão elaborada por Bernardet:

(...) o filme tem um de seus melhores momentos na apresentação do espetáculo Opinião, de inegável qualidade artística, e que representou por uns tempos uma ilusão de reação à nova situação, e de comunicação com o grande público para transmitir-lhe a insatisfação que se deve sentir diante da situação brasileira. Marcelo contempla o espetáculo sem reação, nada que indique aprovação ou rejeição, e sua impassibilidade coloca em dúvida toda uma linha de ação que foi e é a de uma esquerda que se convencionou chamar de festiva (1978 p. 124).

Por outro lado, no momento em que Maria Bethânia inicia *Carcará*, seu corpo assume uma posição de alerta e seu rosto indica interesse. A câmera não mais focaliza Marcelo, e centra todo o “seu olhar” não somente na performance da cantora, mas também no seu “discurso”, como a indicar que continuam válidas as manifestações feitas através da música.

Assim, nos planos seguintes, Marcelo decide rever suas posições, e parece fazer uma reflexão sobre atitudes tomadas no período anterior ao Golpe Militar: “Preciso fazer alguma coisa. A idéia do livro era uma fuga; queria me alienar para não ver o que estava acontecendo. (...) enquanto continuar assim, essa miséria, essa fome”. Considera, também, impossível continuar seu relacionamento com Ada. “Não se pode dizer que a realidade não existe, que não é tão grave assim. Você está sentada em uma poltrona, dizendo o que é certo e o que é errado. É um pensamento burguês da tua classe. Não basta criticar a sociedade. É preciso mudar!” Aqui, o filme indica a impossibilidade de convivência harmônica entre as classes. Nas palavras de Bernardet: “A ilusão do bom entendimento entre classes opostas passou; a mudança de governo extinguiu uma ilusão eufórica e esclareceu a situação” (Ibidem, p. 124).

É possível pensar que o filme usou como questão central a relação amorosa entre Ada e Marcelo como um “pretexto” para fazer uma denúncia ou reflexão sobre a situação política do país: o movimento militar, o problema da desigualdade social, a atuação da esquerda, a defesa de um ideal. Certamente essa “intenção” do filme pode ser vislumbrada nas diversas seqüências já analisadas aqui, nas quais se reafirma um discurso de esquerda. No entanto, não é possível ignorar que as representações da dimensão afetiva também ganham força. Ademais, o ponto original deste filme resulta, precisamente, do entrelaçamento entre o campo político e o campo afetivo. Aqui, em que pese as indicações no sentido de dizer que reflexões políticas são propriedades do mundo masculino e aquelas relacionadas aos sentimentos são vinculadas ao universo feminino, não se pode dizer que essas duas esferas sejam demarcadas com nitidez. Ao contrário, prevalece muito mais a fluidez, traço que atribui ao filme uma enorme riqueza de significados.

Desencontros

É com uma certa surpresa que Mário recebe a esposa na fábrica, pelo fato de ser a primeira vez que ela se “digna visitá-lo”. Ela lhe fala, gravemente, que precisa muito falar com ele. “Mas o que houve? Mamãe chamou de Teresópolis? Aconteceu alguma coisa com o Otávio?” Ada, com aflição, responde: “Não! Eu vim aqui porque eu não saberia esperar mais; eu não saberia falar pelo telefone” O marido, de forma hábil, vai conduzindo-a para o interior do prédio, e desconversa: “É tão importante? Gostaria que você conhecesse a fábrica, vou chamar o gerente para lhe acompanhar”. Ao chegarem a um grande e espaçoso galpão, Mário a deixa sozinha e as imagens destas seqüências são ricas, dando margem a uma variedade de interpretações não necessariamente excludentes, mas passíveis de estarem associadas: ele foge, para não entrar em contato com a verdade; também há sugestões da impossibilidade de comunicação entre eles, ou ainda, as imagens significam o esmagamento, não somente dos sentimentos de Ada, mas também das condições de vida dos operários.

Ada fica paralisada naquele ambiente, e o som ensurdecedor das máquinas de fiação, com seus movimentos repetitivos, a luz, branca e incandescente têm o poder de imobilizá-la. Ali, o barulho excessivo, impede qualquer possibilidade de comunicação entre as pessoas, e indica, também, que o ritmo incessante e contínuo realizado pelo movimento das peças, não permite que o homem fique em contato com os seus sentimentos, pois ganha destaque a potência das máquinas. Trata-se, assim, de representações que contemplam o sistema de produção econômico, cuja

ênfase é atribuída à engrenagem mecânica, e que atinge o homem nos seus sentimentos, levando-o ao processo de alienação. Neste espaço, a câmera focaliza, com ênfase, as máquinas, e quase não visualizamos os operários.

Passados alguns momentos de imobilidade, Ada foge, a fim de se livrar daquele espaço com poderes de sufocação, daquele espaço que a impede de agir e pensar. Encosta-se em uma parede, seu rosto expressa um profundo pesar. Agora, o silêncio que reina ao seu redor é abruptamente interrompido pelo apito da fábrica, que anuncia o final de mais um expediente. Ada desperta, de imediato, de suas preocupações. De costas para a câmera, Ada observa os operários – homens e mulheres, velhos e jovens – na saída da jornada de trabalho, dirigirem-se ao “relógio de ponto” que regula, de forma implacável, as suas vidas. A câmera focaliza (mas é Ada quem olha atentamente) aquelas pessoas que passam, algumas com o rosto marcado pela velhice, outras ainda na sua juventude e alegria. Percebemos, pelo movimento da câmera, que Ada insiste em fixar com atenção os trabalhadores, e sua postura indica profunda estranheza: um mundo novo, até então desconhecido para ela.

Trata-se, assim, de uma circunstância que reúne os dramas íntimos, vivenciados naquele instante por ela, e os dramas sociais, representados por centenas de indivíduos apresentados em seu cotidiano e submetidos à lógica do capital.

São estes os últimos planos em que vemos Ada e não há indicações sobre qual será sua decisão: nada indica que ela vá romper com Mário ou, se vai acontecer exatamente o contrário, permanecer a seu lado. Por outro lado, abre-se, também, a possibilidade de indicar que Ada, agora, compreende mais ainda o drama vivenciado por Marcelo, a preocupação que invade seus pensamentos decorrentes da situação política e social do país.

As seqüências finais veiculam representações de um personagem dilacerado pela dúvida. Marcelo, quase falando para si mesmo, pensa na mulher que ama: “Ela me disse que me esquecer, seria... trair a vida”. As incertezas o perseguem. Marcelo desce as escadarias ao som da música *Eu vivo num tempo de guerra* e, em dado momento, lembra de Ada. O rosto dela aparece na tela por alguns instantes, o que pode indicar uma possível reconciliação de Marcelo com o seu amor. Porém, a força e determinação da letra transmitem idéias de que diante da fome, da miséria, não é possível falar de reconciliação afetiva: “vivemos um tempo de guerra, vivemos um tempo sem sol”. Assim, se a música é um indicativo de que sua posição política deve prevalecer, a lembrança de Ada e a expressão de serenidade do rosto de Marcelo podem significar que os dramas íntimos e os dramas sociais são passíveis de conciliação.

Key-words:
Cinema Novo, Social
Dramas, Intimate
Dramas

ABSTRACT: This study analyses the film *O Desafio* (The Challenge), directed by Paulo César Saraceni (1965), a member of the Cinema Novo (New Cinema), a cultural movement that characterized the Brazilian cinema in the 1960s. The film directors who made up this movement adopted a critical perspective of social problems, using the cinema as a means of denouncing social inequalities, hunger and poverty in the country. Nevertheless, it was possible to identify films which also dealt with intimate dramas, continuously related to social dramas. *O Desafio*, set in the city of Rio de Janeiro, portrays the anguish of a young intellectual who sees his ideals frustrated by the Military Coup that took place in Brazil in 1964. His pain bewilders him when faced with a romantic relationship, which is considered forbidden.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica in *A experiência do cinema* (Org.) Ismail Xavier. São Paulo: Graal, 2003. P.121/128.

BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 7/54.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem Cinematográfica in *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 83/119.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo in *História do cinema brasileiro*. (Org.) Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003. P.192/201.

VANOYE, Francis e Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.