

Argo: relações entre a linguagem cinematográfica e a construção histórico-ideológica

Stefano Ramani Ribeiro Calgaro¹

Resumo

O presente artigo tem como foco, analisar um filme que trate de um acontecimento histórico, e ao mesmo tempo, um filme de grande público, com alto índice de audiência e indicação e/ou aquisição de prêmios e circulação midiática. O interesse é o de analisar como este filme, que possui uma narrativa clássica, constrói sua narrativa em relação ao período representado e, como os artifícios narrativos e estéticos de seu gênero cinematográfico elucidam o discurso político e ideológico do enunciador, ao mesmo tempo em que os princípios da narrativa clássica o opacificam enquanto político. O filme escolhido para análise é *Argo* (Dir. Ben Affleck, 2012).

Palavras-chave: *Cinema; Política; Ideologia; Linguagem Narrativa.*

Introdução

Ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos (MARTIN, 2011, p.26).

Argo conta a história baseada numa missão de exfiltração de diplomatas foragidos na casa do embaixador canadense no Teerã após a embaixada ser tomada pela frente revolucionária iraniana e estudantes em meio ao processo revolucionário que ocorreu no Irã entre 1979 e 1980. Um agente da CIA, especializado em “fugas impossíveis” é encarregado de tirá-los do país sem serem notados. Ele irá resgatá-los disfarçando-os como uma equipe de produção de um falso filme. Neste artigo não será analisado o quanto de comprometimento com os fatos históricos está presente no filme em questão (embora o

¹ Estudante do 7º semestre de cinema pela Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista de Iniciação científica de abril de 2013 à abril de 2014. E-mail: teco_97@hotmail.com

filme, em seus processos de comunicação, seja dentro da narrativa ou fora dela – como em cartazes, capas de DVD – deem ênfase à questão de ser “baseada em uma história real finalmente divulgada” – como forma de propaganda e publicidade). Entretanto, considero importante ressaltar alguns fatos históricos importantes que foram negligenciados e obliterados, por questões narrativas ou de outra ordem, quaisquer que fossem os interesses dos realizadores.

A revolução Iraniana teve como principal – mas não exclusivo - ponto de partida a posse do ditador Mohammad Reza Pahlevi, após um golpe de estado onde Mohammad Mossadegh havia sido democraticamente eleito. O sistema político Iraniano era uma espécie de parlamento (os *Majilis*), onde o chefe de estado era Pahlevi e Mossadeh o primeiro ministro. Após pressão externa (principalmente dos EUA e da Inglaterra), com o que ficou conhecido como Operação Ajax (1953) os *Majilis* perderam qualquer poder de decisão ficando tudo sob as mãos de Pahlevi. Ele impôs um governo autoritário e violentamente repressivo com a ajuda da polícia política *Savak*. Pahlevi tinha gastos imensos com festas públicas ou privadas, arsenal bélico quase majoritariamente comprados dos EUA sem investir na qualidade de vida do povo Iraniano (que em sua maioria se encontrava em condições insalubres, sem água encanada, eletricidade, infraestrutura). As manifestações populares operárias e estudantis eram reprimidas levando algumas a números altíssimos de mortalidade. A população encontra no aiatolá Ruhollah Khomeini o líder para a revolução.

O Xá, Pahlevi, se exila nos Estados Unidos com a vinda da revolução, atestando debilidades com a saúde. O povo iraniano não enxergou bem a acolhida do Xá pelos Estados Unidos

a tomada de reféns na embaixada, logo após o ex-Xá receber permissão para entrar nos Estados Unidos para tratar um câncer, foi largamente usada para manipular a opinião pública norte-americana (...) Ao protestarem contra a entrada do xá nos Estados Unidos, os estudantes iranianos temiam uma repetição da operação Ajax para conduzi-lo novamente ao poder (COGGIOLA, 2007, p. 84).

Em novembro de 1979 a embaixada americana no Teerã e seu pessoal foram tomados como reféns pelos *Fedayin* – grupo marxista-leninista – e estudantes (*Ibidem*, p. 84).

A ação visava também a pressionar e liberar recursos iranianos congelados – aproximadamente 23 bilhões de dólares – em contas nos Estados Unidos. Os funcionários norte-americanos foram tomados como reféns e o governo iraniano, ainda civil, de Bani Sadr, não conseguiu promover uma solução negociada. A União soviética pronunciou-se pela devolução imediata dos reféns e a desocupação da embaixada *ianque*, a mesma coisa fez a China. O Irã estava sozinho. (id., p. 84)

Uma tentativa fracassada de resgate (abril de 1980), ordenada pelo presidente Jimmy Carter (que resultou na morte dos militares encarregados da missão às condições adversas no deserto de Tebas), fato que “reforçou a ala do clero xiita no governo iraniano” (Id., p.85). Eric Hobsbawn chega a comentar sobre o acontecido como um “um episódio humilhante” (HOBSBAWN, 2008, p. 244) para o governo de Jimmy Carter. Em dezembro, Khomeini afirmou que o “parlamento iraniano iria decidir o destino dos reféns na embaixada americana”. (COGGIOLA, 2007, p. 85). Jimmy Carter disse que os reféns eram “vítimas do terrorismo e anarquia” e que os Estados Unidos não cederiam à “chantagem”. (Carta de Jimmy Carter escrita em 18/01/1980).

Muitos comentaristas apontaram a trapalhada militar de Carter como principal causa de sua derrota nas eleições seguintes (1980), ganhas por Ronald Reagan. Documentários televisivos revelaram, de fato, que houve uma negociação secreta entre Ronald Reagan e o Irã para alongar a crise até as eleições. Pouco depois de Reagan ser eleito o problema foi ‘milagrosamente’ resolvido. Em janeiro de 1981, após 444 dias de cativeiro, os reféns da embaixada norte-americana foram libertados por gestões diplomáticas da Argélia. Os recursos do Irã depositados em bancos ocidentais foram liberados, a vitória do Irã foi total os 23 bilhões de dólares, congelados em bancos norte-americanos, foram devolvidos ao país. Os reféns voltaram aos Estados Unidos, Reagan marcou pontos na agenda internacional e o Irã recebeu uma compensação em forma de armamentos (vendidos clandestinamente pelos Estados Unidos). (COGGIOLA, 2007, p. 84-85)

Por sinal, a carta escrita por Jimmy Carter contém toda a relação conflituosa e reducionista “sob rubricas falsamente unificadoras” (SAYD, 2007, p. 25) entre civilização e barbárie (colocada através da linguagem cinematográfica por *Argo*), na tentativa de distinguir o ocidente do oriente como legitimação de ação e discurso

(...) Evitar derramamento de sangue, que pode vir a colocar em risco a vida de nossos concidadãos; pedir a ajuda de outras nações em condenar este ato de violência, que é chocante e viola a moral e os padrões legais do mundo civilizado; e também em convencer e persuadir os líderes iranianos que o verdadeiro perigo para a sua nação, recai ao norte, na União Soviética e sobre as tropas soviéticas agora no Afeganistão, e que a não autorizada disputa iraniana

com os Estados Unidos, dificulta sua resposta à este perigo maior à eles (Carta de Jimmy Carter escrita em 18/01/1980).

É notável a carta de Jimmy Carter em que as maiores forças da esquerda no país, “no momento crítico da revolução, impulsionavam palavras de ordem como ‘vingança contra o brutal xá e seus amigos imperialistas americanos’ ou ‘uma república socialista baseada no islã’ (COGGIOLA, 2007, p. 87), Hobsbawn coloca

A nova ordem de revoluções, todas provavelmente contra os regimes conservadores dos quais os EUA se haviam feito os defensores globais, deu à URSS a oportunidade de recuperar a iniciativa (...) à medida que o xá do Irã caía, um clima beirando a histeria foi tomando conta do público americano e do debate privado. (HOBSBAWN, 2008, p. 243)

Voltando à história de *Argo*, nessa tomada da embaixada, seis diplomatas (Robert Anders, Cora Amburn-Lijek, Mark Lijek, Joseph Stafford, Kathleen Stafford and Lee Schatz) conseguiram fugir e tomar abrigo na casa do Embaixador canadense no Irã, Keneth D. Taylor. A operação da CIA que ficou conhecida *Canadian Caper* e foi encabeçada por Tony Mendes, na época agente da CIA, encarregado de exfiltrá-los do Irã. A ideia foi criar um falso filme, emitir passaportes falsos e colocá-los como membros da falsa equipe na pré-produção de um filme de ficção científica (*a procura por lugares exóticos*, como diria o ministro da cultura do Irã a Tony Mendes, em *Argo*). O envolvimento da CIA só foi noticiado em torno de 1997. Um dos aspectos problemático desta questão são as fontes: a maioria das fontes na internet, ou são posteriores ao lançamento do filme, ou são direta ou indiretamente resultados das fontes de Mendes (o seu livro *The master of disguise: my secret life in CIA*) e do escritor do artigo *the great scape* (também conhecido como *How the CIA used a Fake si-fi dlick to rescue americans from Tehran* de Joshua Berman, na revista *Wired*). O fato é que o filme mistura ficção e não ficção em função da dramaticidade da narrativa – Syd Field explica que para adaptar, não é obrigado a manter-se fiel ao material original (FIELD, 2001, p. 175).

A omissão de uma ação, um dado, um informe histórico, pode levar a não compreensão dos atos de um determinado personagem que se insere em um contexto de etnia, ideologia e classe. A não informação de fatores históricos que antecedem a revolução iraniana, gera um sentimento que vai da espontaneidade à barbárie, ao uso prático da violência como natureza daquele povo, se alojando uma conotação ideológica em que se distinguem os agente históricos entre uso prático da razão, sempre civilizada e o

uso da violência, sempre animalésca e bárbara. A partir desta divisão também são configurados: primeiro e terceiro mundos; democracia e comunismo; esquerda e direita; capitalismo e comunismo; instituições públicas e privadas contra forças paramilitares, guerrilhas e frentes de luta.

Portanto, citando Coggiola, não era o aspecto islâmico que assustava o ocidente, mas sim o socioeconômico (COGGIOLA, 2007, p. 90).

Temos assim, uma questão histórica muito interessante no filme, se é que se pode colocar desta maneira: trabalhar uma ressignificação histórica, onde na verdade foi um fracasso ao governo norte-americano, ter-se-á no filme um final patriótico após o protagonista, agente da CIA, voltar de sua missão bem sucedida em serviço à pátria, volta para sua família (era divorciado da esposa, via muito pouco o filho), que o acolhe de volta enquanto temos uma bandeira norte-americana em riste.

É em como esta história nos é apresentada, através de sua forma fílmica, sua linguagem cinematográfica, seus artifícios narrativos e elementos, que nos denunciarão a intenção do emissor do discurso, seu direcionamento político.

Discurso político e a linguagem cinematográfica

A narrativa pode ser escutada como *representação*: de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de ideias. A isso poderíamos denominar “semântica” da narrativa, de que é o exemplo a maioria dos estudos de caracterização ou do realismo (BORDWELL, 205, p. 277).

A narrativa clássica, segundo Bordwell, se distingue por apresentar como principais características uma *moderada* autoconsciência (da narrativa), a transparência (quanto ao filme mostrado, os personagens não entram em contato com o espectador, nem os aparatos técnicos do filme se fazem visíveis), a redundância e, segundo Machado (2007), a submersão (do espectador na narrativa), coisas que regem a estrutura narrativa do filme. A narrativa, segundo Bordwell “constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo.” (BORDWELL, 2005, p. 277). Sobre a questão da narrativa clássica, explicando aqui, o porquê de colocar importância nela como um elemento estruturador para este filme:

Claro, as normas do *syuzhet*² e os elementos estilísticos se modificaram ao longo do tempo. Mas os princípios fundamentais de construção do *syuzhet* (priorização da causalidade, orientação do protagonista por objetivos, prazos finais, etc.) mantem-se em vigor desde 1917. A estabilidade e a unidade de narração Hollywoodiana são na verdade duas das razões para denomina-la clássica, ao menos no sentido de que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas. (Id., p. 295)

Portanto, se analisada através dos filmes na história – dentro dos que optam pela narrativa clássica -, o que muda não é a estrutura fílmica em si, mas apenas elementos estéticos e estilísticos, que se fazem de acordo à sua contemporaneidade. Isso se dá inclusive no próprio roteiro, em que os arquétipos vão sofrendo suas alterações e personificações. *Argo* cai no *thriller* político.

“A trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador” (Id., p.279); nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma “vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” (id., p.277).

É a partir destes princípios que começamos a ter as problemáticas políticas de discurso dentro do cinema de gênero, em relação aos recursos estilísticos e os artifícios linguísticos de como este trabalha sua trama.

Personagens

Geralmente o *syuzhet* clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho guerra, missão ou busca, relações pessoais (BORDWELL, 2005, p. 280).

Neste caso, podemos dizer que o protagonista principal tem como objetivo principal seu trabalho (é agente da CIA) onde é encarregado de resgatar os diplomatas exilados na casa do embaixador Canadense do Irã sem se fazer perceber. A outra linha causal é apenas como um complemento do próprio protagonista, um pai divorciado devido ao tipo de trabalho. Afirmo que esta é a segunda linha causal porque há durante a narrativa, vários

²Para o termo que Bordwell usa ao longo de sua análise, ele mesmo explica: “*Syuzhet*: termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto. (por vezes traduzido como ‘trama’)” (Id., p. 278).

elementos que afirmam isso: a conversa sobre família que ele tem com o produtor em que este afirma que trabalhar com a indústria cinematográfica é como uma mina de carvão: *é impossível voltar para casa de mãos limpas*. Eles conversam sobre a família, filhos, divórcio. No final do filme temos o protagonista, já bem sucedido em sua missão de resgate, sendo recebido em casa por sua mulher com a bandeira norte-americana em segundo plano batendo ao vento.

Argo, como boa parte de filmes que tratem de um período histórico, possui letreiros informativos que informam sobre a revolução Iraniana e, no final do filme, o que aconteceu com todos envolvidos na história (referente ao lado do protagonista).

A abertura e o final do filme são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A sequência de abertura com os créditos e os planos iniciais em geral exibem traços de narração aberta. Porém, uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua intenção assumam o controle da transmissão das informações. A atividade narrativa aberta reaparece, convencionalmente, em determinados momentos: no início e no final das cenas (por exemplo, planos de conjunto, planos com sinais, movimentos de câmera em torno de objetos significantes, fusões simbólicas), e no segmento-resumo conhecido como “montagem em sequência”. No encerramento do *syuzhet*, a narração pode mais uma vez reconhecer sua consciência do público (motivos musicais reaparecem, personagens olham diretamente para a câmera ou fecham uma porta sobre nós), sua onisciência (por exemplo, a câmera que se recolhe para um plano geral) e sua comunicabilidade (agora sabemos tudo). A narração clássica não é, pois, uniformemente ‘invisível em todo tipo de filme, ou ao longo de todo o filme: as ‘marcas da enunciação’ são por vezes exibidas. (Id., p. 285)

Os personagens também são fontes de informação significativas: “a comunicabilidade da narração clássica é patente na forma como o *syuzhet* lida com as omissões. Ao ocorrer um lapso temporal, uma montagem em sequência ou algumas linhas de diálogo entre os personagens nos informam” (id., P. 285-286).

Como explica Syd Field, um dos autores mais usados para explicar a construção de um roteiro pautado na narrativa clássica, “a essência do personagem é a *ação*. Seu personagem é o que ele faz” (FIELD, 2001, p.22). Como já foi apresentada parcialmente no item acima, os protagonistas apresentam-se em seu caráter mais próximo e fluido, mais natural e humano. Eles possuem uma vida privada. Assim o são pois se apresentam calmos e racionais na medida do possível, seja decidindo como farão para fugir da embaixada que está sendo invadida, seja para ter a ideia de exfiltração dos diplomatas. Antes disso, apresentam-se como humanos no sentido íntegro da palavra – possuem defeitos e

qualidades, possuem um rebuscamento em torná-los personagens que soem *reais*. A construção destes personagens é feita de forma a soarem mais *universais*.

Eles habitam e avançam onde agem por si, falam por si. Eles parecem ser personagens verossímeis. Possuem uma vida privada (familiar) e uma vida pública (o trabalho) onde uma acaba interferindo na outra e se resolve com o fim do conflito. Notemos que O personagem de Tony Mendez possui a construção clássica da formação de um personagem onde este possui um problema de ordem pública (o resgate) e um problema familiar (o casamento homossexual rompido) e, assim que o primeiro se realiza, o de segunda ordem é quase que automaticamente resolvido. Syd Field divide em três: Profissional (trabalho), pessoal (marital ou social), privado (sozinho) (FIELD, 2001, p.22).

Tendo a ideia de que na narrativa clássica, o protagonista é formado entre seu objetivo e as forças antagônicas que o impedem de realizá-lo, em sua busca os “personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas (...) O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos” (BORDWELL, 2005, p.279). Dou essa ênfase inicial aos personagens, pois eles “são apresentados em seu comportamento típico, e o *star-system* opera para reafirmar essas primeiras impressões. (‘no exato momento em que enxerga Walter Pidgeon em um filme, você sabe que ele será incapaz de fazer algo mal ou mesquinho’)” (Id., p. 296). E se o *Star-system* pode operar para reafirmar primeiras impressões, ele pode operar não somente para o lado do protagonista. Talvez seja até na escolha de pessoas que não são conhecidas para o grande público (como Ben Affleck que é conhecido mundialmente), que a escolha dos antagonistas reforce já seus opostos. Para completar, segundo Field, “personagem é um ponto de vista – é a maneira de olharmos o mundo. É um *contexto*” (FIELD, 200, p.27)

O que exercerá a força de conflito nesta narrativa, isto é, a personagem ou força conflitante externa que tenta fazer com que o protagonista falhe em seus objetivos é a própria revolução e seus agentes. Burocratas, revolucionários, estudantes, trabalhadores ganham quase a mesma caracterização quando se trata de iranianos. Eles, à sua forma, também são dotados de uma caracterização típica e estereotipada se formos pensá-los em sua plasticidade, caracterização e modo de agir e pensar que exercem na narrativa. Percebe-se isso quando até mesmo o guia que vai mostrar o mercado Iraniano para eles, pode não possuir uma vontade conflitante com a do protagonista, mas sua caracterização, seu ar misterioso anexado a todos os contextos envolvendo Iranianos o coloca, se não

como pertencente à força antagônica, com um ar duvidoso. Por isso aqui – e é nisso que *Argo* é acima de tudo um filme político *tout court* -, as forças antagônicas não residem numa pessoa específica ou num grupo, mas na nação iraniana inteira e seus representantes. Todo iraniano, a não ser a doméstica da casa do embaixador iraniano, é apresentado como hostil para os protagonistas, para o espectador. E aquela personagem iraniana que não o é – a citada doméstica -, justamente por não estar do lado da força Antagônica – não ajudar a força revolucionária Iraniana – é condenada e exilada do país. Desta forma, temos um filtro de informações recebidas a partir deste elemento “a vocação realista da fala é condicionada pelo fato de ser *um elemento de identificação dos personagens* da mesma forma que a roupa, a cor de pele ou o comportamento em geral (e também uma peculiaridade qualquer).” (MARTIN, 2001, p. 198). Como cita Bordwell, de que a fala não apenas é sentido, mas também tonalidade humana (BORDWELL, 2005, p. 198), seus modos de comunicação são sempre exaltados, duvidosos, suspeitos, prestes à uma explosão. E eles não possuem vida privada na narrativa, ao contrário dos protagonistas.

Um artifício como elemento de tensão comum em filmes, nos mais diversos tipos de gênero – quando a narrativa se dá em um país estrangeiro -, é a tensão ou conflito gerado pela barreira linguística: o protagonista em um país estrangeiro se coloca se (ou é colocado) em uma situação de conflito e para intensificar este conflito, as pessoas envolvidas com ele na cena (que por sua vez não falam seu idioma) vão se exaltando em seu modo de agir e falar e intensifica deste modo, o elemento de tensão. Este elemento é bastante usado durante o filme o que nos leva a dois pontos a respeito da construção das falas dos iranianos e como elas se apresentam: em primeiro lugar, as únicas falas que são compreendidas (por parte dos iranianos) são quando suas falas são essências para que compreendamos à narrativa, como quando um dos diplomatas fala em *farsi* no aeroporto, ou quando falam diretamente em inglês, como quando o protagonista tenta entrar no Irã e fala com o ministro de cultura. Exemplo de barreira linguística como elemento de tensão ocorre quando um comerciante se exalta após uma das diplomatas tirar a foto de seu comercio. Em um segundo momento, ocorre uma fantasmática imparcialidade quando os próprios revolucionários leem seus motivos pela tomada da embaixada - à primeira vista imparcial, pois são eles mesmo que leem seus motivos, mas, parcial justamente pelos artifícios de construção da cena para a dramatização desta, exemplo que abordarei mais adiante.

Outra questão através da voz cedida aos personagens se refere aos diálogos: enquanto o lado do protagonista pode ter conversa sobre os mais diversos assuntos, inclusive a vida privada, o lado antagonista tem suas falas mediadas apenas com um objetivo, por sua vez contrário ao do protagonista.

Montagem

O filme inteiro é feito através da montagem paralela e da montagem alternada. Marcel Martin explica que a montagem alternada “trata-se de uma montagem por paralelismo baseada na *contemporaneidade estrita* de duas (ou várias) ações que se justapõem, as quais acabam na maioria das vezes por se juntar no final do filme” (MARTIN, 2011, p. 175) e a montagem paralela é quando “duas ou mais ações são abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de fragmentos pertencentes a cada uma delas, alternadamente, a fim de *fazer surgir uma significação de seu confronto*”.(Id., p. 177), mas que fique claro que não é absolutamente necessária uma contemporaneidade entre as duas ações, podendo ser ela mais sutil e vigorosa.

Para ilustrar melhor esse tipo de significação: quando os diplomatas embarcam no avião e a frente revolucionária os identifica como os que haviam escapado da embaixada: com a música acelerada, duas ações vão intercalando (os diplomatas no avião e os revolucionários fora do avião) e, à medida que os planos vão diminuindo (sua duração), temos a ideia de que o tempo está se esgotando, de aumento de tensão e que irá ocorrer um choque entre esses dois planos.

O filme se dará intercalando uma cena isolada que tem um início, meio e fim ou emendará com outra cena que terá uma montagem alternada ou paralela, sempre entre uma situação ocorrida entre os Estados Unidos – jornada do protagonista - e o Irã – situações de conflito. A montagem alternada em muitos casos serve para criar jogos de contrastes muito elucidativos. Na cena inicial do filme temos a cena em que invadem a embaixada norte-americana no Irã enquanto temos uma ação em função desta invasão no departamento de Estado dos Estados Unidos e, como veremos com o som, o contraste serve até como uma forma de reforçar uma ideia.

Desta forma, *Argo* tem um processo de contração-descontração através da montagem alternada, mas não somente através dela, mas de todo conjunto da construção da narrativa – o som (que abordarei adiante), os personagens, as ações, os conflitos – que compõem uma espécie de processos binários, isto é, informarão sobre a narrativa pela

alternância de apenas dois estados. Pode-se considerar outros estados, mas eles serão associados à estes dois estados que se sobressaem durante a narrativa (orientes e ocidentes, civilização e barbárie, bem e mal, ambiente de descontração e ambiente de tensão e assim se segue).

Som

Dentro do cinema de gêneros principalmente, um dos artifícios mais recorrentes e característicos é a música para pontuar emoções, sensações, caracterização da primeira aparição de uma personagem (se ele é *bom* ou *mau*, por exemplo), ou como sugestão de algo (a aproximação de alguém), dando as noções de qual *tonalidade humana*, qual ambientação, tem enfim, a cena, qual sentimento ou reação deve-se ter ao assistir esta ou aquela cena. Tanto é que cada gênero tem quase que um repertório de estilos musicais e de composições em específico. Dentro de suas possibilidades simbólicas e significantes sempre em uma relação constante com a imagem, o som aqui assume enfatiza a *dominante psicológica* (MARTIN, 2011, p.140) da cena.

Em *Argo*, teremos uma música composta pelo filme (*score*) sugerindo-nos que tipo de emoção teremos na cena: como na sequência do avião, temos uma música acelerada e com ritmos rápidos, sugerindo-nos um clima de tensão; quando Tony Mendez está em seu quarto de hotel, temos um primeiro plano seu e em seguida um plano da cidade do Teerã com uma aproximação de imagem muito lenta, o que também nos sugere que Mendez irá tomar atitude - é a música com tons orientais sugerindo um tom reflexivo -, atitude, que por sua vez será tomada já na cena seguinte.

Mas é óbvio que a imensa maioria das partituras de filmes é concebida como um acompanhamento permanente e servil, animado de pretensões dramáticas ou líricas: é o que chamo de *música-paráfrase*, que se limita a criar uma repetição sonora e incessante da linha dramática visual e constitui, pois, um pleonasma (Id., p. 141).

Apesar destes usos práticos – e redundantes - da narrativa clássica, neste filme temos um efeito interessante que parece um conflito ideológico dentro da própria construção cinematográfica e que nos sugere um lado triunfante.

É já bastante clara, através da construção dos personagens, através das situações que nos são mostradas por essa instância doadora que as situações são bem marcadas (à qual personagem eu dou este texto? Qual caráter será expresso com ele, e que

ambientação eu quero dar através dele?, qual tonalidade?), tendo também o som, um papel muito marcante para a construção das personagens.

Neste filme temos um traço marcante de que há um certo jogo de contraste e antítese, um jogo de elementos binários, também na própria construção do som (como referido anteriormente). Vê-se, através da escolha da trilha sonora (que pontuam e direcionam às cenas uma emoção ou ambientação a se seguir), uma empatia por um dos lados, e, portanto, uma preferência, um direcionamento político do enunciador.

Para termos uma idéia desta construção direcionada, podemos nos utilizar das montagens alternadas em que: (1) o protagonista aparece em Hollywood e (2) o que acontece na embaixada norte-americana no Irã e quando os revolucionários leem para os meios de comunicação o porque de ter as pessoas daquela embaixada como reféns. Em (1), o protagonista está em uma leitura de roteiro do suposto filme para a mídia, a imprensa e os tablóides; a cena é inicialmente construída com diálogos em tom de humor, pequenas piadas, agilidade maior na montagem da cena e na *mise-en-scène*, sendo estes dois artifícios organizados em função da música (montagem rítmica). Sendo a música inserida em (1) de Hard Rock, acrescentando uma atmosfera de descontração para a cena. Assim que se inicia a sequência (2) (quando vemos uma televisão mostrando notícias sobre os conflitos no Irã), a trilha muda bruscamente para uma música com papel mais dramático na cena, especificamente como elemento de tensão; é uma música feita para o próprio filme (*score*) (que apresenta elementos orientais). A duração dos planos ficam mais longos, e temos quase uma montagem métrica (onde a montagem é feita em decorrência da duração dos planos, tendo eles quase a mesma duração); a passagem de planos curtos e de uma relação dinâmica entre eles, como o início da cena (1) para um aumento do tempo de duração dos planos, que surge a partir da relação de (1) e (2), faz com que surja uma relação mais dramática, acentuada pela pontuação da música. Consequentemente, quando temos a leitura do roteiro alternada com o que acontece no Irã, a música permanece alimentando um estado de tensão, fazendo com que (1) e (2) entrem em uma ambientação e dramaticidade conflitivas. Durante o filme será muito explorado esse elemento binário, de contrastes e de opostos auxiliados pela música, aplicados aos protagonistas e antagonistas. Percebemos pela própria iluminação um jogo de contrastes muito grande: em Hollywood, temos um cenário mais iluminado, com elementos mais dourados, focos de luzes; quando temos a saída de um garçom deste ambiente, indo em direção à cozinha (feita em plano sequencia) –onde está sendo exibido na televisão a moça lendo sobre os

motivos de tomada da embaixada – temos, já na cozinha, uma mudança de iluminação (ela fica mais escura e fria), junto com a mudança de música e o início de (2). A partir daí, as cenas em (1) terão uma iluminação mais quente, amarelada, iluminada e em (2) uma iluminação mais azulada, fria e insalubre. Quando a montagem com (2) se inicia, a música já adquiriu seu elemento de dramaticidade e não retorna até o fim da junção entre estas duas cenas. A redundância na construção cinematográfica (esse jogo de iluminação, de montagem, da construção do som) enfatiza a parcialidade no discurso cinematográfico “pois é quase sempre a partir da imagem que o som adquire seu valor dramático, através da representação de seus efeitos no rosto e no comportamento dos personagens que o escutam” (MARTIN, 2011, p. 146).

Quando estamos junto ao personagem nos Estados Unidos teremos sempre uma música de *Rock* (que possui uma aproximação com a cultura ocidental contemporânea elementar. No caso desta cena, "*dance the night away*", de Van Halen) um tom de descontração e fruição, diferente do que quando a música entra em alguma situação que se desenvolve no Irã que será uma música composta para o filme com alguma indicação de tensão, situação aflitiva e dramatizada. Inclusive teremos um jogo interessante de quando o protagonista estiver no Irã, para indicar uma situação de ação decisiva, uma questão aflitiva, teremos a música composta para o filme (*score*) com toques de música *Oriental* (não que seja distinguida de onde a música pertence, mas sempre algum toque que a distingue, genericamente como música oriental, como um toque de cítara ou um canto característico expressivo), como característica marcante da música feita. A trilha sonora (geralmente uma música mais genérica dentro do *Rock*, e mais popular) entra geralmente em situações de descontração no filme e o *Score* para elementos mais dramáticos.

O primeiro plano e o jogo de olhares

O primeiro plano nos habituou a um tal poder de penetração na intimidade mental dos personagens de cinema que nos parece perfeitamente verossímil *ouvir* os pensamentos de um indivíduo que vemos absorvido numa meditação muda. Aqui também, portanto, um procedimento materialmente “não realista” é visto como natural, desde que justificado do ponto de vista psicológico. (MARTIN, 2011, p. 209)

Uma função muito importante para apreender a parcialidade política neste trabalho foi o uso do primeiro plano e o jogo de olhares: O primeiro plano e sua função parece

terem um caráter muito decisivo sobre o papel que as personagens adquirem e o modo de suas relações visto que

A maior parte dos tipo de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza narrativa. Apenas o *close* ou o primeiríssimo plano (e o *primeiro plano*, que do ponto de vista psicológico praticamente se confunde com ele) e o *plano geral* tem na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo (MARTIN, 2011, p. 40)

Como se dará o primeiro plano, em que circunstância e de acordo com que tipo de personagem?

Quando o primeiro plano não entrar na função de plano/contra-plano dentro de uma conversa, ele terá funções que dizem respeito à tomada de ideias, elementos dramáticos, como já muito destacou Marcel Martin. Entretanto, o primeiro plano terá importância para a parcialidade em relação aos agentes históricos, a partir do momento em que assume determinados motivos para os protagonistas e outros motivos para os antagonistas, em função dos elementos de composição dos personagens no roteiro.

Referente ao lado dos protagonistas, o primeiro plano assume papéis de anunciar estados emocionais, pensamentos. O primeiro plano sugere algo referente ao personagem e, geralmente terá seu papel de tonalidade indicado pela trilha sonora que o acompanha, assim como a interpretação dos atores. Se uma diplomata está conversando com o seu marido sobre a vida conjugal deles, suas dificuldades em meio à revolução com um tom de música dramática de fundo, serve como índice para uma interpretação. Se um revolucionário está gritando em farsi (a barreira linguística) com uma expressão enfurecida e com uma trilha música de tensão, obviamente, temos outro índice. Estas duas construções distintas irão operar quase sempre, com as mesmas tonalidades para os lados opostos. Para os americanos (e aliados) e para os iranianos (e aliados) serão índices de modo de agir distintos. Os contrastes acabam servindo para reforçar o mesmo discurso.

Outro momento em que o primeiro plano assume um papel relevante – em que este será quase exclusivo para o protagonista -, é quando temos um primeiro plano do protagonista, seguido por um plano ponto de vista (POV) do que ele observa em lenta aproximação, indiciando que este teve uma ideia, comprovado na cena seguinte onde ele contará sua ideia para alguém, ou veremos o desenvolvimento desta. Martin dá mais três exemplos de sugestões à que a relação dos planos (Plano do personagem + outro plano) pode sugerir na relação entre personagem e espectador, dizendo que “um e outro se

confundem em virtude de identificação perceptiva do espectador com o personagem, fenômeno fundamental do cinema” (MARTIN, 2011, p. 155). Exemplo disso ocorre com o personagem de Ben Affleck, quando ele tem a ideia de fuga durante a conversa com seu filho no telefone e assiste planeta dos macacos: temos um plano de aproximação da TV seguido de um primeiro plano de seu rosto; uma música acompanha e, a cena seguinte o comprova: foi indicado que teve uma ideia, a fonte de sua ideia, cuja ele irá explicar; quando Ben Affleck está em seu quarto de hotel no Irã, ele vê a paisagem (plano desta), há uma aproximação sutil do plano geral da cidade, seguido por um primeiro plano seu – temos ai, um índice de algo pensado por ele, onde descobriremos o que ele fará na cena seguinte. Isto é o que Marcel Martin chama de dinamismo mental (MARTIN, 2011, p.155); em *Argo*, somente ao protagonista é cedido tal olhar.

portanto, quer a ligação esteja fundamentada no dinamismo mental (tensão psicológica) ou no visual (movimento), a montagem baseia-se no fato de que cada plano *deve preparar, suscitar, condicionar* o seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo) ou uma realização (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo) que o plano seguinte irá satisfazer. A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece, assim, exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (*atenção* ou *interrogação*) criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência de planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética (id., p.156).

O primeiro plano assume uma relação com o estado emocional daquele à quem está sendo mostrado e, portanto, qual característica teremos da personagem, à medida que o filme avança. Quanto maiores as funções ou tonalidades de um primeiro plano usado em uma personagem, maior será sua complexidade dramática (comportamentos e emoções diversas). Se apenas uma função ou apenas uma tonalidade for dada no primeiro plano de uma personagem, teremos um papel dramático menos complexo em sua carga dramática, ficando ele restrito à um estado emocional ou de ação. O primeiro plano acaba intensificando a característica fundamental (emocional, comportamental, dramática) da personagem.

Deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu

conteúdo dramático, por outro lado (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica) (id., p.23-40).

Quem possui direito ao primeiro plano, quando não se trata de um PCP que será importante para a história, serão apenas os personagens que dizem respeito ao personagem de Affleck e a sua missão. Quando nos aproximamos à nível de um primeiro plano no que diz respeito à um iraniano, não vemos expressando outro sentimento que não a perda de paciência (no mercado), a revolta (nos protestos) e na tomada da embaixada com a população enfurecida. Segue-se a lógica de roteirização de quebra de ordem, em que esta quebra deve ser concertada encontrando sempre seu triunfo no cinema de gênero. Se formos colocar mais esquematicamente as funções do primeiro plano distribuídas entre protagonistas e antagonistas, poder-se-ia dizer que os primeiros possuem o elemento do plano como emocional/racional (ideias), e os outros apresentam como emocional/irracional e ameaçador à estabilidade.

Mas há outro tipo de primeiro plano (+POV) para os antagonistas. Para Arlindo Machado (2007) a fusão de olhares não se dá estritamente com o protagonista pois a própria construção cinematográfica assume um papel polivalente de olhares e pontos de vista. Ele comenta uma cena em *O Iluminado*, em que Jack Torrence tenta pegar o taco de beisebol de sua mulher à partir dos olhos de Jack e temos também à partir dos olhos dela, havendo um deslizamento da subjetividade do espectador entre ambos “o que lhe permite experimentar um misto de segurança e fragilidade, onipotência e abandono (só segurança seria monótono; só fragilidade seria pouco agradável)”(MACHADO, 2007, p.100), concluindo assim onde falham as teorias convencionais de identificação, de colocarem o ego do espectador restrito à apenas uma personagem.

Portanto, o que temos é: através da polivalência de olhares, sugestões diferentes ao mesmo intuito: temos um plano ponto de vista de um representante revolucionário olhando a doméstica da casa do embaixador Canadense, e com uma expressão de desconfiança, o que apenas nos faz temer por sua ação, que podem soar como perigosas à integridade física e psíquica, visível em várias partes do filme, ao mesmo tempo em que temos como que um plano ponto de vista dela, vendo-o chegar. Uma cena sintetizadora destes três elementos é quando há a cena de alguém enforcado em um poste quando o protagonista chega ao Irã e, mais tarde, os diplomatas estão falando sobre o assunto.

É justamente com a redundância que podemos perceber que estes elementos de contraste estão sim presentes e se fazem através do som, da imagem e do roteiro (ou seja, ações e diálogos).

A partir desta relação entre os artifícios narrativos e estilísticos que compõe um gênero (no caso, o thriller político) dentro da narrativa clássica, partindo do roteiro e indo até a montagem, poderemos ver qual será o discurso político e ideológico do enunciador. De certa forma podemos ver como as *normas* (termo já gasto, embora ainda seja um pouco viável) da narrativa clássica, principalmente a de transparência, ubiquidade (MACHADO, 2007) e da estruturação da narrativa (como o estágio de equilíbrio, sua perturbação e a luta para seu reestabelecimento) entram em contradição, ou ao menos impedem que a historicização se dê de forma neutra, sem que o enunciador se torne imparcial à um dos agentes políticos inscritos no evento histórico, no caso, a revolução iraniana – o que é diferente do processo de reflexão sobre a história, como o cinema de Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Glauber Rocha entre outros. Antes, poder-se-ia dizer que as normas da narrativa clássica opacificam a parcialidade do enunciador.

Conclusão

Um dos caminhos concretos para o discurso ideológico e político é através da construção da narrativa (a *syuzhet*) clássica, passando por todos seus elementos narrativos, estilísticos, artifícios de linguagem.

Em crise, nos mostra Martin, este tipo de *gramática* cinematográfica, nos diretores do pós-guerra, mas fala de cineastas como Win Wenders, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard e tantos outros. Mas para o cinema industrial que ainda se baseia na narrativa clássica essa gramática ainda parece ser de muito valor. Por mais que haja o viés psicanalítico e da resposta linguística na psique do espectador, como mostram as análises de Marcel Martin e de Arlindo Machado, este último nos mostra a crise deste tipo de pesquisa no cinema após os anos 80, colocada por ele como a crise na enunciação, onde este tipo de discurso se perde como um marco histórico datado e em assumir um papel rígido do espectador, a chamada *la grand Theorie*. Apesar disso, acho inegável que tais artifícios, sendo psicológicos ou não, tenham um efeito linguístico no espectador, que irá operar de acordo com as interpretações do espectador – limitadas pela linguagem, pelas formas de comunicar escolhidas -, caso contrário tais artifícios linguísticos da linguagem cinematográfica não constituiriam sentido. As imagens articuladas, portanto, servem como

índice (dentro dos parâmetros semióticos), resultando em significados e significantes diferentes de acordo com a cultura, o *indivíduo*, o público. Não cabe dizer quais são os motivos do enunciador, mas que em seu discurso esses jogos operam em uma relação política entre seus próprios índices, pois entre elas há diferenças e conflitos, modos de olhar sobre certos povos e direcionamentos políticos – como muito discutida a relação entre ideologia, cinema e política desde que o cinema começou a ser teorizado. Por isto resolvi operar em cima da linguagem em seus significados e a partir dela extrair uma parcialidade e, consecutivamente, uma ideologia colocada em evidencia pela articulação destes índices. Portanto, se a *Grand theorie* peca, entre outras coisas em relação ao espectador, um dos caminhos seria a própria linguagem. O caso de *Argo* pode ser óbvio, no sentido de estar de acordo com a cultura, a sociedade e à indústria que o concebe, mas dentro da linguagem cinematográfica temos uma análise mais palpável para chegar naquilo que Marc Ferro (2010) chama de ideologia latente. Torna-se uma forma de análise mais baseada em sua concretude do que em cima de algum repertório ideológico como alguns poderiam afirmar ser dos resquícios da dominante marxista, psicanalítica ou qualquer ela que seja como análise.

Tal forma de construção cinematográfica ajuda-nos, em relação à ao narrar um fato, o filme oferecer uma leitura sobre a sociedade que o produziu, alimenta muito bem a discussão política. A hegemonia cultural, política e inclusive a cinematográfica norte-americana é indiscutível, levando ao ponto de perguntar até que ponto este discurso político se insere apenas naqueles que estão enunciando este discurso (isto é, os produtores do filme), ou voltando à relação entre o cinema e à sociedade que o produziu - tendo *Argo* acontecimentos públicos notáveis como a primeira dama Michelle Obama entregando o prêmio de melhor filme no *Academy Awards* de 2013.

A linguagem visual e audiovisual (portanto a publicidade, a televisão, séries de internet, as *novas mídias*), partindo nesta pesquisa da linguagem cinematográfica (onde estas outras mídias possuem sua grande influência como linguagem referencial) como fonte de análise ao que diz respeito à ideologia, cultura e política.

Observando os artifícios que ajudam a construir um discurso político que se dá, devido aos princípios da *Syuzhet* clássica como *invisíveis* – como os aparatos técnicos que o compõe – qual seria o intuito de um filme como esse anos após o seu acontecimento? Além de filmes históricos possuírem certo sucesso de público, principalmente esses com o mesmo intuito de romances policias como Ian Fleming, ou as ficções policiais baseados em

“fatos reais”, contadas por um agente do FBI ou da CIA (como é o caso em *Argo*). O filme não propõe uma historicização, mas ele opera ideologicamente em cima da história. O fato de a narrativa clássica ter sempre uma perturbação que é necessária ser colocada em ordem parece refletir muito bem, quando se trata de um filme como *Argo*, a mesma perturbação que precisa ser colocada em ordem no campo da política norte-americana desde sua hegemonia cultural, econômica e política. Ideologicamente, as regras da *syuzhet* de onisciência (ou melhor, relativa autoconsciência), transparência e submersão parecem ser as mesmas da ideologia de uma cultura hegemônica, ou de uma parcialidade tal como de *Argo*. Por isso talvez seja, a forma fílmica sempre condizente com a ideologia e a sociedade/indivíduo(s) que a produz(em).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEARMAN, Joshua. *How the CIA used a fake sci-fi flick to rescue americans from Tehran*. Disponível em <http://www.wired.com/2007/04/feat_cia/> acessado em 10/12/2013

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*, in: RAMOS, Fernão Pessoa, (org.) *Teoria do cinema contemporâneo II*. São Paulo, Senac, 2005

BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema americano*. in: RAMOS, Fernão Pessoa, (org.) *Teoria do cinema contemporâneo II*. São Paulo, Senac, 2005

CARTER JR, James E. Washington D.C, 1980. Disponível em<http://www.airforcemag.com/MagazineArchive/Documents/2010/April%202010/0410_fullkeeper.pdf>acessado em 23/11/2013

COGGIOLA, Osvaldo. *A revolução Iraniana*. São Paulo: Unesp, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Brasiliense, 2002.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2008.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HAGLUND, David. *How accurate is Argo?* Disponível em <http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/10/12/argo_true_story_the_facts_and_fiction_behind_the_ben_affleck_movie.html> acessado em 10/12/2013

HOBBSAWN, Eric. *A era do extremos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus editora, 2007

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2009

SAID, Edward W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SHOHAT, Ella, e Robert Stam. *Crítica da imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.