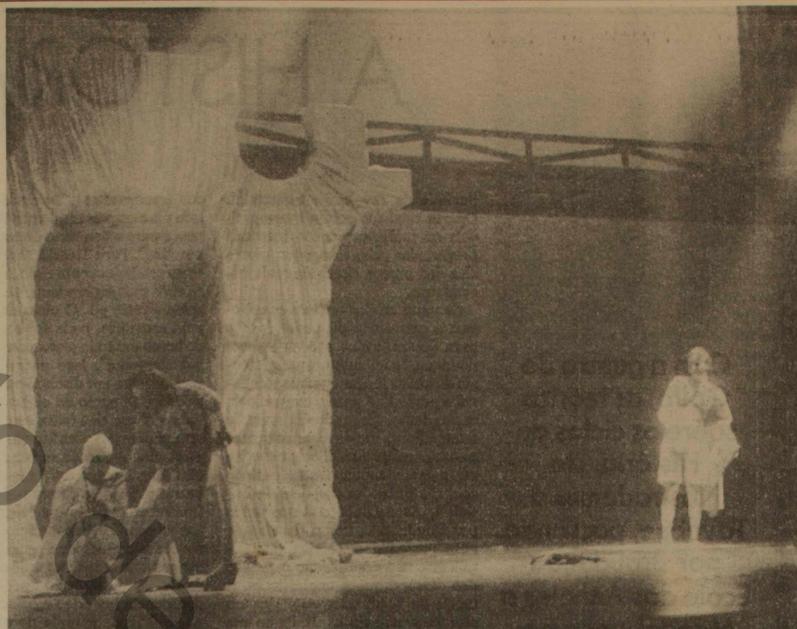


estruturas essenciais — as da articulação dramática e teatral. Esta surge, por toda parte, como necessidade sui generis do processamento cultural humano. Dai por que ela pode se apresentar, como de fato se apresenta, ao que tudo indica, em plenitude, na Grécia, na China, no Japão ou em Bali; ou sob formas teatralmente menos completas ou voltadas para outros fins, onde quer que se instalem o espaço e o tempo do homem.

Paralelamente a esta constatação, começa a delinear-se na outra ponta do trabalho com a linguagem do teatro, a que se elabora pela via culta, isto é, da cena literário-dramática e das pesquisas artísticas, uma renovação e, talvez mais ainda, uma revolução nos conceitos que embasam a produção para o palco. Não se trata apenas de questões de vanguardismos e de invenções arrojadas, mas de um conjunto de explorações e reformulações filosóficas e críticas que permitiram detectar no substrato do fértil e polimorfo curso da arte teatral no Ocidente e no Oriente a presença de elementos e fatores comuns e, o que é mais importante, a ação de uma espécie de operador estético fundamental, responsável, nos vários graus e modalidades, pela modelagem da matéria cênica: a teatralidade.

Para tanto concorrem concepções como as do "instinto teatral" de Ievreinov ou as da "alquimia do teatro" de Artaud, conjugadas com as pesquisas dos esteticismos simbolistas a la Gordon Craig, dos funcionalismos construtivistas a la Meierhold, dos naturalismos e organicismos a la Stanislavski ou das linguagens do Nô, do Kabuki, do Khatakali e da Ópera de Pequim que vêm marcando as correntes da encenação contemporânea, de Gro-tovski e do Living Theater, de Peter Brook e Tadeusz Kantor até Bob Wilson, Pina Bausch e o teatro antropológico de Eugenio Barba ou, no Brasil, as embalagens de Antunes Filho e as filtragens de Gerald Thomas, para citar alguns. Incorporando as descobertas representacionais no plano da physis e da psyche, da mentalidade coletiva e da subjetividade individual, em termos de invenção e sistematização dramático-cênica, propondo o seu reprocessamento em novas matrizes imagísticas e estilísticas, em novas simbioses de gêneros e procedimentos, redimensionando as relações de valor dos códigos teatrais e, nelas, as relações de prevalência entre logos e mythos, tais formulações foram, a par de sua significação nos movimentos e nas correntes artísticas a que se prendem, outros tantos agentes desta nova e expandida percepção do teatro.

É claro que este modo de ver estava embutido, desde longa data, na maneira como certos autores,



Cenário de M.O.R.T.E., "embrulhado" pelo artista Christo

intérpretes, diretores e críticos encaravam os fundamentos de seu trabalho.

Mas em nosso século ele se faz explícito, não apenas em poéticas do drama e do teatro ou nos tratamentos dispensados a espetáculos por encenadores, atores e cenógrafos, mas também com teorizações objetivadas e definições críticas repetidamente utilizadas como parâmetros na apreciação de realizações da arte cênica. Poder-se-á talvez afirmar, sem querer incorrer em uma dialética progressiva da história das formas e dos processos da expressão teatral, que se

está aqui às voltas com um grau mais alto de consciência do teatro enquanto manifestação não reservada exclusivamente às chamadas culturas avançadas e aos seus padrões, ditos artísticos, de suas artes dominantes. Um possível efeito dessa compreensão encontra-se na incorporação polimórfica de elementos que caracteriza o experimentalismo contemporâneo no palco e que os transcodifica numa sineronia criativa da teatralidade.

Até aqui, a nossa tentativa foi a de cartografar em linhas gerais o relevo da questão do teatro no espaço

e no tempo históricos, não só nas cotas do código culto. É patente que a maneira de enfocar o objeto privilegiou a face externa do fenômeno, aquela que se desvela imediatamente, pela frequência e amplitude, nos registros tanto da tradição quanto da inovação. Mas, talvez, a essa altura caiba perguntar: será ela a única feição, esgotando-se com a sua captação a essência do constitutivo e do apresentativo no palco das elaborações do teatral?

Como tudo no teatro, é fora de dúvida que, mais uma vez, ele se projeta através de um "duplo". Desenvolvido basicamente pela duplicação do ser humano pelo ator, do espaço físico pela cena, da trama da vida pela trama do drama, o sentido primordial de seu esforço é dar visibilidade ao invisível, expô-lo como máscara e encarnação; assim, a exteriorização — os elementos, as moldagens e as ações que a tecem — é a sua interface pública. Mas ela só pode existir, pela sua própria natureza projetiva, por uma relação orgânica e, no entanto, não poucas vezes opositiva, com sua "outra face": a interioridade.

Interioridade evidente pelo que o teatro traz daquilo que se denomina alma, sentimento, emoções, sensações, experiências íntimas, vivências e pathos de seu agente-paciente, as quais assumem as funções e as nomeações de personagens e situações, quadros e atos, ações e fluxos dramáticos. Mas a estes portadores do psiquismo humano, os mais óbvios da elaboração interna da dramatização e da teatralização, é preciso acoplar dois outros: um é o que se apresenta no imaginário como operador necessário do desenho mimético ou transfigurativo das re-presentações — em seu aspecto copiativo e reprodu-

tivo chegou a ser considerado, enquanto mero poder de imitação, como o principal responsável pelas artes de representação e, em especial, a dramático-cênica — e o outro, que possibilita o primeiro e, quiçá, tudo o mais no teatro, é o que, no âmbito da imaginação, dá lugar ao próprio espaço e ao próprio ato representacionais, que nascem do poder inerente do eu psíquico e de sua atribuição epistemológica de desdobrar-se, abrir-se e objetivar-se dentro de si para algo mais, um sujeito ou objeto que está além ou aquém e, apesar disso, dentro do self.

Com isto alcançamos um ponto nodal do problema da representação em geral e daquela que é específica da configuração espetacular e teatral em todo o continente de sua ocorrência como tal.

Na verdade, quer nos parecer que não fosse o segundo dos dois últimos portadores acima apontados, ou seja, a faculdade imaginativa e a arquitetura da mente humana, em cuja economia de produção essa se inscreve, seria impossível pensar-se, inventar-se e tampouco materializar-se uma arte do teatro. Nela e na sua atuação residem as fontes matriciais da cena, com todos os seus procedimentos. É certo que "da cena" e de todo o restante daquilo que caracteriza o homem. É certo também que sua possibilidade é fundada igualmente pela aptidão de nosso cérebro para simbolizar e para criar linguagens significantes. Mas não se acha tal capacidade íntima e intrinsecamente ligada, em estreita interdependência funcional com a primeira? O poder de distanciar-se para conhecer e utilizar não é o mesmo que suscita e gera desde as representações mais abstratas da matemática e da música até as re-presentações ou representações mais concretas nos rituais, nas artes e sobretudo no teatro, em termos emblemáticos ou simbólicos?

Se assim for, e é o que se nos afigura, perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humanas. O penhor de sua expressão é o próprio homem, pois a idéia de teatro é, nele, o próprio teatro da idéia. Um e outro estão co-presentes, co-projetando-se um no outro. Dai a universalidade de sua germinação e manifestação. Ou, para concluir com uma reflexão de Walter Benjamin, que vê no mundo de Kafka "um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco" (2).

Notas

- 1) Apud L.C. Proença, Teatro Leste & Oeste, pág. 36 (Editora Perspectiva, São Paulo, 1986).
- 2) W. Benjamin, Obras Escolhidas, "Uma Fotografia de Criança", São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, pág. 150.



Cena do teatro japonês Bunraku

A HISTÓRIA E OS CICLOS DA GUERRA

Oswaldo Coggiola

Já foi observado que os períodos de crise econômica são favoráveis ao desenvolvimento dos jogos de azar: aposta-se na mão salvadora do Destino (ou da Providência) para escapar da miséria imediata. Analogamente, o início de períodos de guerra empurra a sociedade nas apostas acerca do seu Destino global: a interpretação dos arcanos desse destino torna-se paixão (e negócio).

A guerra do Golfo estimulou, em primeiro lugar, a face "popular" dessa tendência: as profecias de Nostradamus voltaram às prateleiras, jornais e TVs. As quadras atribuídas ao astrólogo francês do século XVI são convenientemente manipuladas para torná-las premonição da catástrofe em curso, acrescentadas de umas pitadas de futurologia, et ça se vend.

Em outra ordem se situam as teorias que atribuem a origem da guerra do Golfo ao início de um novo "ciclo de guerras", 50 anos depois do início da II Guerra Mundial. Ou, como foi dito, "a iminência de outro conflito global combinado à recessão da economia norte-americana parece reforçar as previsões cíclicas de economistas, historiadores e politólogos (... observadores de tendências de longo prazo (para os quais) o sistema mundial evolui através de ciclos de 50 anos" (1).

OS CICLOS LONGOS DA ECONOMIA

Todas as visões cíclicas atuais são tributárias da teoria das ondas longas da economia, elaborada nos anos 20 pelo economista soviético Nicolai Kondratiev. A teoria deu lugar a um amplo debate, fechado abruptamente por volta de 1930, por Stalin: Kondratiev foi enviado para a Sibéria, morrendo pouco depois.

Marx tinha estudado os ciclos da produção capitalista, concluindo que as crises se produziam a cada período de sete a onze anos deviam-se às contradições próprias desse modo de produção, que geravam sobreacumulação de mercadorias e capitais. A esses ciclos "médios", Kondratiev sobrepôs as "ondas longas", vinculadas a inovações tecnológicas em grande escala, por sua vez dependentes do período de vida dos bens de capital duradouros (aproximadamente 50 anos). O capitalismo conheceria, assim, ciclos "longos" de expansão e contração a longo prazo, com a duração apontada.

Kondratiev estudou as condições econômicas para a realização das mudanças do padrão tecnológico: "Os grandes investimentos requerem importantes somas de capital para empréstimos. Dai que as seguintes condições devam cumprir-se necessariamente antes que se

Oswaldo Coggiola é professor de História Contemporânea na USP. Autor de A Revolução Francesa e seu Impacto na América Latina.

Com a guerra do Golfo, as teorias sobre os ciclos da História, de Nostradamus a Toynbee, passando por Braudel, da Ecole des Annales a Mandel, voltam a ser discutidas pelos estudiosos

possa iniciar a ascensão de uma onda longa: 1) uma propensão à poupança; 2) oferta relativamente grande de capital de empréstimo a baixos juros" (2). Kondratiev chegou a teorizar que as inovações (condições para a renovação tecnológica) também se produzem por "ondas": o par inovação tecnológica/condições econômicas para tanto condicionaria a totalidade do desenvolvimento social. Para comprovar tais teses, Kondratiev elaborou longas séries estatísticas (salários, poupança, preços, produção de matérias-primas, ouro, comércio exterior, etc.) nacionais e internacionais, as quais julgou suficientes para dar base científica à sua teoria, identificando "ondas de crescimento" nos períodos 1789/1823, 1848/1873 e 1894/1914: os intervalos correspondiam a "ondas descendentes".

A maioria dos economistas soviéticos rejeitou tanto a teoria como a sua base empírica. Oparin criticou os critérios matemáticos utilizados por Kondratiev, assim como a sua escolha arbitrária das séries estatísticas (que ignorava deliberadamente outras séries disponíveis). Eventov insistiu na unidade do processo econômico e na influência recíproca entre flutuações de diversa duração: questionou que se pudessem separar os "ciclos médios" de Marx e as "tendências evolutivas" de Kondratiev (às quais se atribuiu caráter qualitativamente diferente), considerando inadmissível determinar pontos de equilíbrio com base em dados quantitativos. Gubernman concluiu que, a partir das séries de Kondratiev, "só resta para ser explicado, como fenômeno independente, o movimento dos preços nos séculos XIX e XX". Gerstein foi mais longe, demonstrando que a fase "depressiva" de Kondratiev 1815-1840 (queda tendencial de preços) foi um período de desenvolvimento sem precedentes das forças produtivas, o verdadeiro

período da revolução industrial. Oparin também achou incompatíveis os melhoramentos técnicos propiciados pelas inovações, com a alta dos preços típica da onda ascendente.

Se nenhum dos críticos questionou a existência de ondas longas para determinados processos econômicos, todos negaram a existência de ondas longas com caráter geral e periódico para o conjunto do capitalismo. Segundo Sujanov, o capitalismo mudava constantemente, desde o feudalismo em crise até a etapa monopolista (período coberto pelas "ondas de Kondratiev"). As oscilações descobertas por Kondratiev, como desvios de uma "normalidade teórica" do capitalismo, não eram senão o reflexo das diversas fases capitalistas. A teoria de Kondratiev supunha um eterno ajuste do capitalismo em torno de si próprio, o que significaria admitir a sua eternidade: "A fisiologia de um organismo em evolução é diversa em cada uma das suas etapas sucessivas. A evolução capitalista é um processo orgânico com etapas bem definidas: juventude, maturidade, decadência... e morte" (3). Para Bogdanov, as ondas longas tinham causas exógenas ao sistema capitalista: "A evolução histórica do capitalismo está determinada por certos fatores externos. Estes devem ser considerados acidentais e independentes até certo ponto do ritmo interno da economia capitalista" (4).

Este último ponto constitui o eixo da crítica feita por Trotski a Kondratiev: "No que diz respeito às fases longas (50 anos) da tendência da evolução capitalista, para as quais Kondratiev sugere, sem fundamento, o nome de ciclos (ou ondas), cabe destacar que o seu caráter e duração estão determinados, não pela dinâmica interna da economia capitalista, mas pelas condições externas que constituem a estrutura da evolução capitalista". Trotski propôs elaborar a curva do desenvolvimento capitalista (com início, meio e fim), incorporando seus elementos não periódicos (tendências básicas) e periódicos



Para Trotski, guerras e revoluções representam os saltos críticos da História

cos (recorrentes). Temos de fazer isso para os países que nos interessam e para o conjunto da economia mundial". Para Trotski, "se se tentasse estabelecer um ciclo longo para cada país separadamente, toda a coisa viraria pó. O ciclo de Marx, pelo contrário, pode ser confirmado como um todo para cada país separadamente". Isso porque Marx teve sucesso em discernir a regularidade do padrão de ciclos curtos, toda vez que eles eram consequência das contradições internas do capitalismo. Antes de se falar em ciclos longos regulares devia-se lembrar a existência de um regulador interno: sem isto, os "ciclos longos" obscureceriam a diferença entre ciclos periódicos e períodos históricos separados, negando a entrada do capitalismo num período de decadência histórica e colocando a sua infinidade através de uma suposta (mas não demonstrada) tendência para a auto-regulação a longo prazo (o que é o eixo da contemporânea escola francesa da regulação, Aglietta-Boyer-Coriati). Para Trotski, a tarefa teórica (a curva) permitiria entender mais profundamente "os saltos mais críticos da história: as guerras e as revoluções. Mas nenhuma tentativa nesse sentido pode assemelhar-se a uma antecipação ingênua de resultados que devem surgir de uma completa e dolorosa investigação, ainda não realizada". Em qualquer hipótese, "essa aproximação à história moderna promete enriquecer a teoria do materialismo histórico, com conquistas bem mais preciosas do que extremamente duvidosos malabarismos especulativos que, na pena de alguns de nossos marxistas, usam os conceitos e termos do método materialista, transplantando o método formalista do domínio do materialismo dialético" (5): Trotski foi fundo na crítica ao método de Kondratiev, nisso distinguindo-se dos outros críticos.

Kondratiev tinha apresentado sua teoria de maneira prudente, até tímida: "Acreditamos que os dados disponíveis são suficientes para tornar muito provável esse caráter cíclico". Diante das críticas, não se defendeu nem aprofundou sua tese inicial: escreveu apenas dois artigos contra eventuais interpretações erradas. Como quer que seja, o debate fechou-se brutalmente, com o exílio e a morte dos seus participantes (Kondratiev e seus críticos, principalmente Trotski) pela ditadura stalinista. O programa de pesquisas proposto pelo dirigente da Revolução de Outubro foi substituído por uma vulgar idealista/esquemática bem ao gosto das limitações intelectuais do burocrata-mor — nada podia ser escrito sem citar (e louvar) Stalin —, que influiu na pesquisa soviética até hoje.

Em plena Segunda Guerra, o debate foi retomado na Inglaterra pelo economista George Garry, o qual realizou um balanço desprovido de preconceitos, assim como um rigoroso exame da teoria e das estatísticas de Kondratiev, afirmando que "a análise do trabalho



As guerras napoleônicas, de 1795/1815, caracterizam um período de efervescência

estatístico de Kondratiev nos leva à conclusão de que não consegue demonstrar a existência de ciclos longos na vida econômica" (6).

OS CICLOS DA GUERRA

Paradoxalmente, mas não casualmente, no pós-guerra assistimos a uma retomada quase furiosa das teorias de Kondratiev, desde todos os ângulos político-ideológicos e para todos os processos históricos possíveis. O que nos anos 20 tinha sido um debate marginal na URSS virou debate mundial. Desenvolvido no Ocidente capitalista, esse debate espetacular e abrangente (coincidiu, por exemplo, com as teorias da "longa duração" de Fernand Braudel e a Ecole des Annales) já foi objeto de um excelente "survey", da parte de Joshua S. Goldstein (7). Este comete, no entanto, o notável erro de alinhar como representantes da vertente marxista da teoria dos ciclos longos o economista Ernest Mandel e... Trotski (o que só pode ser explicado pelo fato de Mandel reivindicar-se trotskista). Já nos referimos às críticas de Trotski à teoria. É verdade que Mandel adotou acriticamente as teses de Kondratiev, apesar das críticas de Trotski (e ignorando-as), em completa contradição com a sua suposta filiação ideológica, o que escandalizou um economista marxista inglês: "Mandel fala de diversas eta-



Arnold Toynbee elaborou um esquema de ciclos de guerra a cada 100 anos

pas e desigualdades no desenvolvimento do capitalismo, tal como sugere Trotski com a noção de uma linha tendencial descontínua. Simultaneamente, porém, fala de ondas longas de acordo com a noção de Kondratiev de um equilíbrio a longo prazo que evolui sem traumas. Concorde com Kondratiev e com Trotski, o que é logicamente impossível. Ou o capitalismo se desenvolve de acordo com um padrão evolutivo, sem traumas, caso no qual é possível falar em ondas longas; ou, pelo contrário, a teoria das ondas só mystifica o desenvolvimen-

to desigual do capitalismo, como sustentava Trotski. Nenhuma quantidade de sutileza pode superar o fato básico de que, para Trotski, as ondas ou ciclos prolongados eram incompatíveis com uma periodização marxista do capitalismo" (8).

Recentemente, num balanço das investigações tendentes a provar os "ciclos longos", uma equipe de economistas, favoráveis a essa teoria, reconheceu honestamente: "não acreditamos que a existência de ondas longas tenha sido demonstrada, a partir do fato de que a interpretação dos dados supõe a intervenção de juízos de valor e não a aplicação de um teste de comprovação universalmente aceito" (9). O famoso "ciclo dos negócios" de Schumpeter não escapa a essa caracterização.

A primeira tentativa de transposição dos "ciclos longos" da economia para a esfera histórica (guerras e revoluções) foi realizada pelo próprio Kondratiev, o qual listou tais acontecimentos como mais frequentes durante a "onda ascendente". George Garry notou que nessa construção a arbitrariedade aumentava: "São simples relações de acontecimentos, nas quais é impossível descobrir algum princípio vetor de seleção. Kondratiev não fez nenhuma tentativa para avaliar a importância dos eventos enumerados" (10).

Em 1942, o trabalho pioneiro de Quincy Wright lançou a hipótese de "uma tendência nos últimos três séculos para a concentração de guerras em oscilações de aproximada-

mente 50 anos, sendo as concentrações mais intensas em períodos alternados". E alinhavou assim esses ciclos: guerra pela sucessão na Espanha (1701-1714 (intenso); Guerra dos Sete Anos 1756-1763 (fraco); guerras napoleônicas 1795-1815 (intenso); guerras de 1853-1871 (fraco); guerra mundial 1914-1918, retomada em 1939 (intenso). Estes períodos coincidem com as "ondas" de Kondratiev. Wright eliminou as revoluções (presentes ainda em Kondratiev) do seu esquema, revoluções porém essenciais para se compreender o início das guerras napoleônicas (Revolução Francesa) e o fim do período 1853-71 (Comuna de Paris). A hipótese dos "ciclos de guerra" ficara assim definitivamente livre da incomoda presença da luta de classes, ausente doravante até das construções bélicas cíclicas elaboradas por autores de origem marxista (como Immanuel Wallerstein).

A partir daí, assistimos a uma enxurrada de hipóteses, cada vez com maior número de variáveis, acrescentadas aos "fatores de guerra" enumerados inicialmente por Wright: econômicos, psicológicos, "alternância de gerações" (os filhos de uma "geração bélica" odeiam a guerra, já os netos...). Arnold Toynbee, que aplicou o esquema de "ciclos" para toda a história da civilização humana, elaborou um esquema de "ciclos de guerra" a cada cem anos, guerras pela hegemonia mundial, com guerras de menor intensidade nos intervalos. Organski elaborou um esquema semelhante baseado no padrão de "transição de poder", o qual foi combinado com o de Toynbee por Farrar, em 1977. Em 1978, Modelski elaborou um esquema de "poderes mundiais", de duração secular, exercidos desde 1500 por Portugal, Holanda, Inglaterra e EUA. Reconheceu a anomalia do esquema no fato do "poder" inglês durar dois séculos. Hopkins e Wallerstein, por sua vez, corrigiram o esquema citado, eliminando Portugal da lista.

Toda a hipótese dos "ciclos de guerra" é dependente dos "ciclos longos" da economia, na medida em que a guerra seria a inovação tecnológica por excelência, o motor principal para a procura de novas tecnologias. Modelski reconheceu que seu esquema era tributário daquele de Schumpeter sobre "inovações econômicas". A tentativa de estabelecer tais "ciclos" esbarrou, até agora, em inúmeras "exceções", que tornam toda teoria vulnerável (dai a sua proliferação). Toynbee admitiu que, no seu esquema, a Segunda Guerra Mundial era uma "anomalia". Goldstein tentou sair dela com uma explicação confirmatória: A Segunda Guerra Mundial é anômala, acontecendo mais no começo do que no fim de uma longa onda ascendente. A Primeira Guerra marca o fim de uma onda ascendente, e a Segunda o começo da seguinte, com uma onda descendente intermediária de estagnação econômica e belicismo reduzidos (11). Is-

so já não são "ondas": é o próprio oceano. O que seria engraçado se a "anomalia" em questão não fosse nada menos do que a maior carnificina da história humana. O que pensar de uma hipótese em que as exceções são mais importantes do que os casos típicos?

CONCLUSÃO

De tudo que antecede, depreende-se que a hipótese dos "ciclos de guerra" é bem mais do que duvidosa para explicar, a partir da guerra do Golfo e da sua potencial extensão a todo o Oriente Médio e à arena mundial, o início de um novo ciclo, 50 anos depois do início da Segunda Guerra (ou 45 anos depois do seu fim). A teoria dos "ciclos de guerra" é derivada da teoria dos "ciclos longos da economia" que, por sua vez, não conseguiu nunca saldar seu confronto com a teoria marxista das crises econômicas, a qual pretendeu complementar (ou substituir). Se os formuladores da hipótese dos "ciclos de guerra" reconhecem a sua fraca base em dados empíricos (sujeitos, como vimos, a interpretações contraditórias), reconhecem bem menos a sua base teórica quase inexistente. Já vimos um defensor da teoria dos "ciclos longos" reconhecer que ela parte de "juízos de valor" estabelecidos a priori. Quais valores?

Se a hipótese das "ondas longas da economia" expulsava do capitalismo o seu desenvolvimento histórico concreto (em meio a condições estruturais externas) concluindo por negar períodos históricos diferenciados na sua história, a teoria dos "ciclos de guerra" chega ao mesmo resultado, expandindo a luta de classes (e as revoluções decorrentes) do seu horizonte, admitindo-a apenas num marco nacional (como fator interno de erosão de uma potência mundial) e não como unidade mundial correspondente ao próprio caráter internacional das forças produtivas capitalistas. Em todos os esquemas cíclicos, a Revolução Russa, por exemplo, não é um aspecto da luta de classes mundial, mas um episódio da secular emer-

gência da Rússia como potência internacional.

Mas a hipótese dos ciclos não só não explica; ela oculta. A paz ("onda descendente") 1945-1990 foi "sui generis": China, Coreia, Argélia, Indochina, Líbano, Irã/Iraque, etc. A guerra da Coreia não foi um episódio secundário, pois ela permitiu o relançamento da economia norte-americana (que sustentava a Europa e o Japão através do Plano Marshall), saindo da crise de pós-guerra, com base nos gastos armamentistas. Estes se transformaram não só no receptor principal dos progressos científicos e das inovações tecnológicas, mas principalmente no fiel de equilíbrio da economia capitalista mundial no seu conjunto, transformando-a numa "economia de guerra permanente" (12). A crise econômica pós 1973 (choque do petróleo), que supostamente dera início à fase descendente do "ciclo longo", não fez senão acentuar essa tendência. Em 1985, as despesas militares mundiais chegaram a 940 bilhões de dólares, muito mais do que toda a renda da metade mais pobre da população do planeta. Esse gasto em armas aumenta mais de pressão do que a expansão da economia global e a maioria das economias nacionais" (13).

O crescimento (percentualmente superior ao da economia total) dos gastos militares, inclusive nos períodos de "paz", é uma característica da economia capitalista desde finais do século XIX: o militarismo caracteriza o atual período capitalista (imperialismo), e não "ciclos" anteriores, onde não encontramos um desenvolvimento remotamente semelhante da economia armamentista. A guerra se explica pelas características estruturais deste período histórico, não por uma atávica tendência cíclica da humanidade. ●

Notas

- 1) "Crise do Golfo Reaviva Previsões Cíclicas", Folha de S. Paulo, 16 de janeiro de 1991.
- 2) Nicolai Kondratiev, "Las Ondas Largas de la Conyuntura", Las Ondas Largas de la Economía, Madrid, Revista de Occidente, 1946, pág. 79.
- 3) N. Sujanov, Planovoe Joznaivstvo, nº 4, Moscú, 1928, pág. 161.
- 4) V. Bogdanov, Pod Znamenem Marksizma, Moscú, junho 1928, pág. 88.
- 5) Leon Trotski, "La Curva del Desarrollo Capitalista", Uma Escuela de Estrategia Revolucionaria, Buenos Aires, Ediciones del Siglo, 1973, págs. 155-158.
- 6) George Garry, "Los Ciclos Largos de Kondratiev", Las Ondas Largas de la Economía, Madrid, Revista de Occidente, 1946, pág. 119.
- 7) Joshua S. Goldstein, Long Cycles, Prosperity and War in the Modern Age, New Haven, Yale University Press, 1988.
- 8) Richard B. Day, "The Theory del Ciclo Prolongado de Kondratiev, Trotsky y Mandel", Críticas de la Economía Política, nº 4, México, El Caballito, fevereiro 1982, pág. 74.
- 9) David M. Gordon et alii, "Ondas Largas y Etapas del Capitalismo", Trabajo Segmentado, Trabajadores Divididos, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1986, pág. 46.
- 10) George Garry, Op. Cit., pág. 75.
- 11) Joshua S. Goldstein, Op. Cit., pág. 242.
- 12) Michael Kidron, Le Capitalisme Occidental après la Guerre, Paris, Stock, 1969.
- 13) Paul Kennedy, Ascensão e Queda das Grandes Potências, Rio de Janeiro, Campus, 1989, pág. 422.



Mandel adotou acriticamente as teses do russo Kondratiev

UM PEQUENO FILME SOBRE O OLHAR

José Carlos Avellar

A coisa meio neutra e seca do título original — *Krotki Film o Milosci* (*Pequeno Filme sobre o Amor*) — sugere melhor o modo de contar a história. A coisa mais incisiva do título escolhido para as exhibições fora da Polónia — *Não Amarás* — sugere melhor o que é a história contada. Tomek, na aparência quase chegando aos 20 anos, e Magdalena, na aparência começando a passar dos 30. Ela mora no edifício em frente. Ele a observa através da luneta montada sobre a mesa de estudo colada na janela de seu quarto. Sabe a que horas ela sai para o trabalho, a que horas volta para casa, quando vai dormir, quando se levanta. Inventa mil expedientes para conseguir vê-la de perto ou para ouvir a sua voz. Trabalha no comércio e manda avisos falsos para que ela vá retirar uma encomenda que não existe em seu guichê. Telefona para a casa dela com frequência, mas não diz nada; telefona só para ouvi-la dizer qualquer coisa do outro lado. Consegue um emprego extra, de

tenciado, da narrativa leva a gente que vê o filme a observar sem se envolver com este personagem que observa sem saber como se envolver com a mulher do edifício em frente. Espectador um e outro, o que está na platéia do cinema e o que está na tela do cinema, eles olham ao mesmo tempo a mesma coisa e coisas diferentes. A gente na platéia vê a Magdalena que Tomek vê com interesse, mas vê com mais interesse em Tomek; não vê Magdalena com os olhos de Tomek, mas sim com os olhos em Tomek; não vê Magdalena com o olhar apaixonado de Tomek, vê em Magdalena o olhar apaixonado de Tomek. O olhar é o que de verdade importa, e por isso, quase no final do filme, depois que Tomek finalmente se declara a Magdalena e inibido e fechado em si mesmo resolve não ver mais nada no mundo, as posições se invertem: Magdalena toma um binóculo e passa a observar a janela de Tomek, imagem que retoma e amplia a discussão sobre o olhar pouco antes que a tela se apague e toda a gente na platéia volte os olhos do filme para as coisas visíveis em volta.

Krzysztof Kieslowski, cineasta polonês, fez dez parábolas sobre os mandamentos, adaptadas ao mundo de hoje. Os dez filmes, como "Não Amarás", atualmente em cartaz, apresentam os mesmos atores, cenários, situações, mas contam histórias diferentes

Um decálogo. Mais precisamente um decálogo de 12 filmes. Dez feitos para televisão, cada um deles com pouco mais de cinquenta minutos de duração e um título

madrugada, trabalha de leiteiro, só para colocar o leite na porta de Magdalena e, se consegue reunir coragem bastante, tocar a campainha para fazer a entrega pessoalmente. Toma conta de Magdalena todo o tempo, e sempre que possível, mesmo à distância, monta pequenas confusões com os namorados dela.

O filme segue assim durante longo tempo: ação quase nenhuma, cinema mudo. Tomek se limita a observar. Age só com o olhar. Fala pouco ou nada no trabalho, fala menos ainda em casa — um rápido bom dia ou boa noite para a proprietária e mais nada, porque já chega em cima da hora para a vigília. E quando, graças a um dos seus estratagemas, Magdalena aparece diante dele, Tomek emudece de vez, tímido, inibido, com um bolo na garganta.

O jeito direto, discreto, meio dis-

José Carlos Avellar é crítico de cinema. Coordenou a edição de *A Forma do Filme e de O Sentido do Filme*.

Kieslowski, num debate no Festival de Berlim em fevereiro de 1989, é impossível contar a mesma história de duas maneiras, uma mais longa e outra mais curta. Enquanto montava os filmes ele chegou a pensar num terceiro filme mais longo para cinema, uma outra versão do *Decálogo Nove* a qual se chamaria *Pequeno Filme sobre o Ciúme*, mas desistiu porque não contava com material que enriquecesse a história contada em cinquenta minutos.

A série parte dos dez mandamentos mas não existe por trás dos filmes um sentimento religioso, explicou Kieslowski no já citado debate

que só poderiam trabalhar de tarde, à noite com o que só neste momento se livrava dos outros compromissos. Mas, mais do que uma imposição dos meios de produção, trabalhar todo o tempo num mesmo cenário foi uma escolha consciente: para unir as dez partes e para permitir que um personagem de determinada história pudesse naturalmente atravessar o quadro no fundo da escada ou num canto da rua por trás do personagem principal de outra história. O espaço social é um só. O tempo é um só.

Na primeira cena de *Decálogo*, Um (os filmes de televisão com-

çam com uma rápida ação antes dos letreiros) pai e filho conversam sobre os muitos usos do computador e sobre os poucos usos que se pode fazer da idéia de Deus. Pai e filho (o menino dividido entre a crença de sua tia e a incredulidade do pai) brincam com umas perguntas: questionam se Deus e o computador não seriam a mesma coisa, se um não seria mais computador que o outro, se o outro não seria mais Deus que um. Na primeira cena do *Decálogo*, Nove um médico diz para seu paciente ainda jovem que ele está impotente para o resto da vida, e recomenda: caso goste mesmo da mulher o melhor seria divorciar-se, sem explicações, com rapidez. Na



Miroslav Baka, em cena de "Não Matarás"

primeira cena do *Decálogo*, Dez um grupo de rock, chamado *A Morte na Cidade*, grita para uma multidão em delírio uma qualquer coisa igual a tudo quanto é rock que soa por aí e com uma letra que comanda: roube, mate, cobice a mulher do vizinho, odeie a deus sobre todas as coisas. Numa qualquer cena do meio destas histórias personagens de outras histórias, todos vizinhos, aparecem, passam ao longe, e quase ninguém nota. Magdalena sai para o trabalho enquanto o homem impotente está voltando para casa. O velho colecionador de selos que já está morto antes de começar o *Decálogo*, Dez conversa na escada com a proprietária do apartamento de Tomek. E enquanto pai e filho conversam sobre Deus e o computador, cruza o espaço, explodindo de raiva o vizinho que daí a pouco vai pegar um táxi e assassinar o mo-

torista no *Decálogo*, Cinco no *Pequeno Filme sobre um Crime*.

É certamente a mais dura de todas as histórias da série. E muito provavelmente um dos mais incômodos filmes de todos os tempos.

Um homem acorda com raiva sai de casa toma um táxi estrangula o motorista é preso condenado à morte por enforcamento e executado — a coisa se passa bem assim, como frase com as palavras grudadas, uma logo depois da outra, sem pontuação, como frase que nos leva a perder o fôlego na leitura: sentado no banco de trás do carro o assassino joga rápido a corda fina em torno do pescoço do motorista e aperta firme, mas a vítima se debate mais do que o esperado: reage com as mãos e com os pés, joga o corpo para frente e para os lados, tenta dobrar-se para trás para agarrar o assassino, chuta o pára-brisa, se agarra ao volante, aperta a buzina, se esforça para puxar a corda que aperta o pescoço enquanto o assassino aperta o quanto pode, faz toda a força para não sol-



Grazyna Szapolowska, a Magda da janela do prédio em frente

tar a vítima; a briga se arrasta violenta como se não fosse acabar nunca, e bem ao lado de toda a gente que está no cinema, porque a câmera dentro do táxi treme, se debate, e se agarra também para filmar no pouco espaço que sobra. O crime é igualmente longo, sofrido, dolorido, violento, complicado, para o criminoso, para a vítima e para o espectador. Muito tempo depois, quando o motorista pára de reagir e parece que tudo terminou, ainda não terminou de fato: a vítima está sem forças para continuar se debatendo, mas ainda vive. O assassino, exausto também, terá que golpear o motorista seguidas vezes, com uma pedra, antes de atirar o corpo fora. E, corpo jogado no rio, a cena de horror terminada, a brutalidade está apenas começando: o assassino é preso e segue-se um meticuloso acompanhamento da violência de bons modos na prisão, no julgamento, na condenação e na execução da sentença de morte. E no final de tudo, acabada a história, o filme deixa em aberto um sofrimento talvez maior ainda: o desespero do advogado de defesa que não pode evitar a execução da sentença, e que sofria especialmente não propriamente com a