

**CONTOS DA ERA DOURADA: UMA FARSA EM SEIS
NARRATIVAS PATÉTICAS****GOLDEN AGE TALES: A FARCE IN SIX PATHETICS STORIES**Michelle dos Santos¹

RESUMO: Nos anos 2000, a chamada *nouvelle vague* romena angariou vários prêmios em festivais importantes. *A morte do Sr. Lazarescu* (2005), de Cristi Puiu, abriu tal caminho de notoriedade internacional, que teve seu auge quando *4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias* (2007), dirigido por Cristian Mungiu, conquistou a Palma de Ouro em Cannes. *Contos da era dourada* (2009) destoa, em certa medida, do realismo dramático dos filmes citados ao utilizar o farsesco e o patético a fim de refletir acerca do absurdo da experiência comunista, bem como sobre seu ocaso durante os últimos 15 anos do governo de *Nicolae Ceaușescu* (1974-1989). A propaganda oficial, no entanto, batizou esse período de “era de ouro”, algo manifestamente descabido quando se acompanha em formato de narrativa cinematográfica alguns dos contos urbanos mais populares do país à época, roteirizados e capitaneados por Mungiu. Metodologicamente, a pesquisa desenvolveu-se por meio da análise das narrativas por meio de decupagens, ou seja, da decomposição de cenas e planos, escolhidas e divididas de modo a expor e esclarecer tanto os argumentos como a fundamentação teórica e histórica.

Palavras-chave: Contos da Era Dourada. Romênia. Narrativa. Cinema romeno. Farsa.

ABSTRACT: In the 2000s, the so-called Romanian *nouvelle vague* garnered several awards at major festivals. “Moartea domnului Lazarescu” (2005), by Cristi Puiu, opened such path of international notoriety, which had its heyday when “4 luni, 3 saptamâni si 2 zile” (2007), directed by Cristian Mungiu, won the Golden Palm in Cannes. “Amintiri din epoca de aur” (2009) diverges in some extent from the dramatic realism of the cited films by using the farcical and the pathetic to reflect on the absurdity of the communist experience as well as its decline over the last 15 years of Nicolae Ceaușescu’s government (1974-1989). The official propaganda, however, named this period as the “golden age”, something that is perceived to be absolutely unreasonable when tracking on the screen some of the most popular urban tales of the country at the time, scripted and captained by Mungiu, that invited four local filmmakers to co-directing his 6 short films that make up the feature film - this article object of criticism. Methodologically, this research was carried out by the use of *decoupage*, in other words, by analysing scenes and camera planes, chosen and divided so as to facilitate the exposure of the arguments as much as the theoretical and historical grounding.

Keywords: Golden Age Tales. Romania. Narrative. Romania cinema. Farce.

¹ Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora do departamento de História da Universidade Estadual de Goiás (UEG) – Câmpus Formosa. E-mail: michelle.santos0803@gmail.com

1 Romênia tragicômica: primeira e segunda narrativas

Compreender um estado de exceção sob o signo do riso já foi trabalho realizado e eternizado por Charles Chaplin em *O grande ditador* (*The Great Dictator*, 1940). Nessa obra, a composição caricatural de Hitler permite depreender o líder da Alemanha nazista como um bufão ou um palhaço picaresco, conduzindo o espectador à sublime sequência do último discurso, na qual se revela a complexidade da imagem cômica e seus desdobramentos. As esquetes e *gags* dos seis episódios que estruturam a história de *Contos da era dourada* (*Amintiri din Epoca de Aur*, 2009) – que podem, ou não, ser vistos em sequência, sem prejuízo para o entendimento por parte do espectador – convencem acerca do caráter *nonsense* do regime do Conducător, tal qual Chaplin conseguiu persuadir do quão picaresco e bufão era Adolf Hitler, sem se abster de retratar sua perturbadora agressividade.

O objetivo do presente estudo centra-se na possibilidade de enxergar a experiência do comunismo na Romênia pela ótica da farsa – aqui considerada tanto como ação que visa iludir ou

enganar quanto como gênero dramático. Esta última acepção vem acompanhada, necessariamente, das insígnias do burlesco e do patético, cujas definições – embora aqui tratadas modestamente, sem exageros e digressões teóricas – auxiliam as reflexões propostas.

Em estudo voltado essencialmente para a significação do cômico, o filósofo francês Henri Bergson (1983) inicia suas considerações alegando ser impossível haver comicidade fora do propriamente humano. Ou seja, o riso se constitui primeiramente como elemento que distingue os seres racionais dos outros animais na medida em que somente os primeiros são capazes de realizá-lo e também de provocá-lo. Além disso, há que se ter em mente seu caráter de insensibilidade, uma vez que seu ambiente natural é a indiferença, pois a fim de se obter o efeito cômico, é necessário àquele que ri se distanciar sensível e emocionalmente da vítima, ao menos no instante da ação. Uma terceira característica também é apontada: “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p. 8), ou seja, o lugar da comicidade é propriamente o social e, mesmo que exista a gargalhada individual, esta se faz coletiva na

abstração mental, nos valores e na cultura daquele que ri.

Para uma definição daquilo que se chama aqui de patético, encontra-se nas observações de Schiller (2011) sobre o trágico e o sublime algumas reflexões consideráveis. O filósofo e teatrólogo alemão admite ser o patético um atributo fundamental ao artista de tragédia. Nesse sentido, a força motriz do *pathos* é condição essencial do trágico na medida em que, ao se reconhecer nesta situação, o herói estende a representação do sofrimento, tornando-o patético. Contudo, Schiller ressalta que esse prolongamento da dor, para que seja estético, há que encontrar-se necessariamente no sublime, compreendendo este termo como uma série de reações e inscrições sensíveis voltadas à observação de aspectos extraordinários e grandiosos da natureza humana. Cria-se aqui – pela cinematografia – um lugar de referência acerca desse período da história da Romênia em que se empreendeu múltiplos e caricatos esforços para iludir, controlar e doutrinar seus cidadãos. Estes, por sua vez, reagiram por meio de pequenos delitos como forma de driblar o desabastecimento de alimentos e as políticas impostas pelo partido.

Diante do exposto, as reflexões a serem feitas caminham no sentido de duas formulações principais, a saber: (1) *Contos da era dourada* não mostra o passado, mas certamente relata algo sobre ele, convidando seus espectadores a viverem um evento em imagem, como afirmou Andrea França (2003); (2) O autoritarismo, o burocratismo, a ineficiência econômica, as regras, a moral, os rituais desbaratados e a falta de perspectivas daquele período histórico romeno surgem como inspiração para que o filme molde o mundo à sua imagem, criando novas formas de ver, sentir e perceber as desventuras do marxismo nesse país latino da periferia da Europa.

O primeiro curta, intitulado *A lenda dos vendedores de ar*, explora a prática – que parecia ser muito comum à época – de vender garrafas usadas para se obter uns trocados. Após conhecer um rapaz que a ludibriou a fim de conseguir roubar-lhe uma garrafa, a estudante Crina (Diana Cavallioti) acredita ter encontrado uma forma de ganhar dinheiro facilmente. Porém, a proporção de seu plano e o valor almejado são imensos, haja vista esse ato se configurar como um golpe passível de prisão dentro das leis do regime romeno.

Em determinado momento da narrativa, a garota é convidada para uma festa, sendo convencida a participar desse evento quando uma amiga a comunica que nele haverá um videocassete. As



imagens abaixo são *frames* do campo e contracampo da sequência em que se vê os jovens reunidos em um cômodo da casa, todos com olhos fixos na televisão. Um deles esclarece que o filme que estão assistindo é *Bonnie e Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), um clássico americano que marca uma revolução na cinematografia da época.

Vale ressaltar que, em sua juventude, o próprio escritor e produtor de *Contos da era dourada*, Cristian Mungiu, exibia filmes clandestinamente em sua casa, tal como se passa nessa sequência. A curiosidade existente acerca de produtos culturais da indústria capitalista, bem como os desafios enfrentados para se ter contato com essa produção dentro do regime comunista romeno, ficam evidentes nesse conjunto de cenas.

Figura 1 – O fascínio do videocassete: um filme



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

Crina, ao fundo e à direita no *frame*, vestida com uma regata branca, encontra na festa, por coincidência, o malandro Burghi (Radu Iacoban). Ele está com uma moça sentada em seu colo. Na verdade, ele não era inspetor do Conselho Popular como fizera a personagem principal acreditar quando visitou sua casa anteriormente em busca de amostra de água suja e contaminada. Essa que havia sido premeditadamente recolhida com garrafas da própria moradora. Se passar por representante do Conselho era parte do disfarce do rapaz, cuja finalidade era angariar frascos vazios e “ganhar uma grana” com a venda deles. Tal esquema parecia funcionar devido à onipresente poluição naquele país. Por estar curiosa e, além disso, precisando de dinheiro para satisfazer alguns de seus desejos, Crina acaba não apenas se unindo a Burghi, mas também aperfeiçoando o golpe do rapaz: agora, a dupla solicita aos moradores dos edifícios que percorrem – como enviados do Ministério da

Química – amostras do ar infectado e fétido que respiram.

É possível então traçar uma curiosa comparação entre o casal golpista que se encontra no filme de Mungiu e a dupla Faye Dunaway e Warren Beatty, consagrada pela cinematografia americana. Enquanto os criminosos de *Hollywood* são eternizados pelo *glamour* das grandes produções cinematográficas dos Estados Unidos, despertando fascínio através de aventuras espetaculares e inimagináveis, como fantásticos assaltos a bancos e violentas cenas de assassinato, resta ao simples casal romeno praticar o ridículo delito de enganar pessoas, a fim de conseguir um número absurdo de garrafas para trocá-las por algum dinheiro que valha ao menos a comida da semana, já que o sonho de Crina de fazer uma viagem ou comprar um carro com os valores angariados através do delito, se mostra impossível.

Figura 2 – A glamorosa fora da lei em *Bonnie e Clyde* e sua versão comunista ludibriando os vizinhos para conseguir garrafas



Fonte: *Bonnie e Clyde: uma Rajada de Balas*, 1967. Fonte: Contos da era dourada, 2009.

A segunda lenda urbana do filme tem como título *A lenda do chofer de galinhas*. Nessa história, carregada de uma certa melancolia, o caráter patético ao qual estão sujeitos os personagens é verificado pela articulação cotidiana desses à uma economia alicerçada na escassez e no escambo.

O motorista de uma granja tem como incumbência levar um caminhão repleto de galinhas de uma cidade para outra, a cerca de quinhentos quilômetros, sendo que a carga deve chegar no mesmo dia da saída, ou seja, não é permitido ao funcionário pernoitar na estrada. Cansado da vida que leva ao lado de uma esposa indiferente, o sujeito, carente de atenção, vê despertar em si uma certa atração pela proprietária de uma hospedaria em cujo restaurante faz suas refeições. No dia em que se vê impossibilitado de continuar a viagem (já que haviam lhe roubado os pneus do veículo), acaba cedendo às indiretas da comerciante e, junto a ela, dá início a uma parceria para vender, de forma ilegal, os ovos que se encontram no caminhão.

Figura 3 – O roubo dos ovos: escambo, mercado negro e muita patrulha Fonte: Contos da era dourada, 2009.



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

Nas imagens abaixo, é possível ver duas filas formadas em diferentes contextos, mas para fins semelhantes. No primeiro *frame*, os funcionários da granja recebem, excepcionalmente e com grande expectativa, cartelas de ovos como gratificação de Natal. Já no segundo, a fila se organiza em frente à hospedaria: a dona do local recebe compradores dos ovos que foram roubados do caminhão de galinhas (dentro do plano, no lado de cima à direita do quadro).

Figura 4 – As filas para os ovos: fetiche e reificação



Por meio dessas representações, é possível perceber que tudo o que está em cena reflete a sofrível condição desse sistema econômico: desde a padronização dos empregados em fila à precariedade do comércio que, a partir de uma demanda muito maior do que a oferta, sobrevive do mercado paralelo e de trocas clandestinas de mercadorias.

Mais do que expor um modo de produção malogrado, essa sequência de cenas desvenda tanto os limites de uma economia pouco dinâmica como o lugar alienado do sujeito que nela se situa, cujo valor é menor do que o da própria mercadoria que carrega. Sem participação efetiva no funcionamento de seu próprio trabalho, do qual só conhece regras e cujos fins lhe são alheios, o motorista significa menos do que as galinhas que transporta, sendo instantaneamente substituído quando flagrado em delito.

Os acontecimentos não se sucedem por intermédio do movimento dos sujeitos, mas sim por conta dos produtos que estes carregam, desviam e almejam. Utilizando-se, ainda, o vocabulário marxista (Cf. RENAULT, 2010), os ovos e as aves são autênticos “fetiches”, objetos aos quais se atribuem poderes sobrenaturais ou mágicos e se prestam culto. Enquanto isso, o chofer de galinhas passa por um processo de

“reificação”, no qual a realidade social e humana perde seu dinamismo e começa a apresentar a fixidez de um ser inorgânico, com perda da autonomia e da autoconsciência por parte do indivíduo. O que se vê nesse curta é a coisificação do protagonista, tal qual em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin.

2 Sobre tirar e colocar chapéus: a quarta narrativa

Outra lenda urbana retratada no filme faz referência à prática contumaz de manipulação de fotografias por parte do regime comunista. Nesse curta, o quarto na ordem do DVD comercializado no Brasil, o fotógrafo oficial do governo tem a difícil missão de adulterar uma imagem notável de *Ceaușescu*, líder comunista da Romênia no período de 1965 a 1989. O episódio parte da visita oficial à Romênia, em março de 1979, realizada pelo presidente da França, Valéry Giscard d’Estaing. A fotografia foi tirada na cerimônia de chegada, ainda no aeroporto. É possível ver o “*Gênio dos Cárpatos*” de chapéu na mão, ao passo que o governante francês mantém o seu chapéu na cabeça.

Figura 5 – Fotografia original da cerimônia de chegada do presidente Valéry Giscard d’Estaing em Bucareste, no dia 1 de março de 1979. Fonte:



Fonte: <https://tinyurl.com/y2g2r4hd>. Acesso em: 01 jul. 2015.

Ora, a inconveniência de tal situação gerou preocupação nos gabinetes do partido. Os agentes do sistema inquietaram-se ao perceber que, nessa imagem, o comandante comunista poderia passar-se como sujeito inferior ao representante francês, uma vez que, em uma interpretação nada bem-vinda ao regime romeno, o comunismo estaria “tirando o chapéu” para o capitalismo. O chapéu é um objeto que carrega sentidos importantes dentro do contexto em questão, desde o gesto de cortesia ao retirá-lo da cabeça à noção de respeito e subserviência diante de indivíduos superiores. Mesmo com alguns centímetros a mais, já acrescidos artificialmente à estatura do presidente romeno na fotografia, pela ótica do secretário do Partido e da instrumentalização política da propaganda oficial, *Ceaușescu* ainda

continuava “menor” que a França e o Ocidente, devido ao “erro de protocolo” de Giscard d’Estaing, que manteve o chapéu na cabeça.

Diante da dificuldade, a manipulação da foto revela-se uma saída possível e o *frame* abaixo sugere o processo de falsificação do registro histórico. A tesoura era a tecnologia utilizada à época e exigia técnicos altamente qualificados.

Figura 6 – O estagiário trabalhando junto ao fotógrafo oficial no filme de Mungiu: a colagem de um novo chapéu para o Conducător fotógrafo oficial no filme de Mungiu: a colagem de um novo chapéu para o Conducător



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

Contudo, na pressa de publicar o retrato na capa do *Scanteria*, jornal ideológico destinado aos operários, os dirigentes do partido não permitem que o fotógrafo e seu estagiário realizem os últimos retoques na imagem e, por conseguinte, a foto acaba sendo publicada com um terrível erro: sobra um chapéu na mão do líder romeno.

A lenda do fotógrafo oficial remete a outras histórias de manipulação de

imagens feita pelo regime comunista. Uma delas é tema de abertura do primeiro romance de Milan Kundera, escrito na França, depois de ter sido expulso da Tchecoslováquia no fim dos anos 1970. O escritor inicia *O livro do riso e do esquecimento* referindo-se a outra fotografia e outro chapéu:

Figura 7 – Plano detalhe do jornal nas mãos do oficial do partido: o periódico *Scanteria* é impresso às pressas e a falsificação fica indiscutivelmente evidente



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

Em fevereiro de 1948, o dirigente comunista Klement Gottwald postou-se na sacada de um palácio barroco de Praga para discursar longamente para centenas de milhares de cidadãos concentrados na praça da cidade velha. Foi um grande marco na história da Boêmia. Um momento fatídico que ocorre uma ou duas vezes por milênio. Gottwald estava cercado por seus camaradas, e a seu lado, bem perto, encontrava-se Clementis. Nevava, fazia frio e Gottwald estava com a cabeça descoberta. Clementis, muito solícito, tirou seu gorro de pele e o colocou na cabeça de Gottwald.

O departamento de propaganda reproduziu centenas de milhares de exemplares da fotografia da sacada de onde Gottwald, com o gorro de pele e cercado por seus camaradas, falou ao povo. Foi nessa sacada que começou a história da Boêmia comunista. Todas as crianças conheciam essa fotografia por a terem visto em cartazes, em livros ou nos museus.

Quatro anos mais tarde, Clementis foi acusado de traição e enforcado. O departamento de propaganda imediatamente fez com que ele desaparecesse da História e, claro, de todas as fotografias. Desde então Gottwald está sozinho na sacada. No lugar em que estava Clementis, não há mais nada a não ser a parede vazia do palácio. De Clementis, só restou o gorro de pele na cabeça de Gottwald (KUNDERA, 1987, p. 9).

A fotografia citada pelo autor tcheco também é marca de um episódio histórico no mundo socialista e sua versão manipulada é facilmente encontrada nos registros desse período. Não obstante, é curioso o fato que, nesse caso, as observações de Kundera também são acerca de um chapéu. Novamente, o signo da cortesia se insere ao objeto de que se trata aqui. Vladimír *Clementis* quis proteger o camarada e provavelmente nunca imaginou que tornar-se-ia um pária no partido, que

ajudou a chegar ao poder em fevereiro de 1948 e do qual era membro proeminente, a ponto de ter sua imagem retirada do retrato.

De qualquer forma, caiu em desgraça em 1950 quando foi acusado de “desviacionista” e forçado a renunciar ao cargo de *Ministro das Relações Exteriores*. Posteriormente, sua situação só piorou e as acusações que recaíram sobre ele tornaram-se cada vez mais graves, até ser enforcado em 3 de dezembro de 1952, sob acusação de ser “nacionalista burguês” e “conspirador”, restando apenas seu gorro na cabeça de Gottwald, cuja paranoia, junto aos expurgos e à cultura do stalinismo fez tantas outras vítimas políticas. Contudo, o ex-Primeiro Ministro (1946-1948) e então Presidente da Tchecoslováquia (1948-1953) não teve vida longa, “o fundador” faleceu em março de 1953, em decorrência de um aneurisma cardíaco. Observa-se que o fotógrafo também foi removido da imagem. É possível ainda detectar a presença de Vlado Clementis atrás da cabeça de Gottwald apenas pelo pedacinho de sua orelha e de seu cabelo. Ele foi reabilitado em 1963 e recebeu honras póstumas de herói do país já em 1968.

Figura 8 – A foto alterada com a intenção de levar Clementis ao esquecimento, porém, o gorro o mantém vivo



Fonte: <https://tinyurl.com/yysx66ua>. Acesso em: 10 jul. 2015.

O título do livro de Milan Kundera provoca algumas reflexões no sentido de aliar o caráter risível destas práticas de manipulação de imagens e o verdadeiro objetivo de sua aplicação: fazer desaparecer aqueles que não são mais

dignos de fazer parte do panteão do comunismo. Nesse sentido, inúmeras outras fotografias mereceram esse mascaramento.

Figura 9 – Aos inimigos o olvido: Trotsky (degrau mais baixo) e Kamenev (degrau superior) apagados com a simples adição de mais pedaços de madeira



Fonte: <https://tinyurl.com/yyqjap9n>. Acesso em: 01 jul. 2015.

Em 1920, Lenin discursava às tropas revolucionárias que deveriam combater

à Polônia, em palanque montado em frente ao Teatro Bolshoi, Plaza Svérdlov, em plena Guerra Civil Russa. Vê-se, na imagem original, o comandante do Exército Vermelho em pé, em uma posição de destaque, já que era o responsável pelas ações militares. Essa fotografia se tornou um símbolo da Rússia revolucionária, mas, depois da morte de Lenin, por disputas internas no partido, *Josef Stalin* se sobressaiu e Trotsky fugiu para o México, onde acabaria sendo assassinado em 1940. Entretanto, não bastou ao regime stalinista matar o opositor: era necessário apagá-lo completamente da história soviética e, para tanto, tornou-se essencial extraí-lo das simbólicas fotografias tão utilizadas na propaganda desse período. Lev Kamenev, que também se tornara adversário do “homem de aço”, a ponto de ser executado em 1936 com outros “velhos bolcheviques”, foi igualmente removido dos registros visuais da vitoriosa Revolução de 1917, da qual foi um dos principais mentores. As acusações que recaíam sobre esses indivíduos malquistos pelo regime eram sempre as mesmas: atividades terroristas, tentativas de matar Stalin ou outros membros do governo soviético, traição, espionagem, sabotagem, etc. As vítimas eram levadas

a julgamentos com condenações sem provas e, assim, eram conduzidas à execuções, prisões, torturas e campos de trabalho forçado.

O elemento risível que tais práticas de falsificação sugerem, situa-se na concepção equivocada de que é possível alterar a história, frequentemente e sem quaisquer constrangimentos, a partir de manipulações grotescas de imagens, tais quais as realizadas nas fotografias supracitadas. As técnicas de adulteração à época eram, de fato, muito primitivas, especialmente se comparadas aos modernos programas digitais disponíveis atualmente. A propaganda engendrada pelos regimes comunistas nem sempre seria levada à sério, como é o caso do chapéu duplo de *Nicolae Ceaușescu*, o que acabou por lhe atribuir um caráter farsesco e patético.

3 O digno e o cúvido: quinta e sexta narrativas

A narrativa de todo o filme, ou seja, do conjunto dos 6 curtas, apresenta, em certa medida, uma constelação de tipos, os quais ilustram a diversidade de atitudes do romeno sob o regime do comunismo, bem como em relação às suas doutrinas, à corrupção e ao tráfico de influência. Há uma miríade de personagens, dentre os quais um

motorista, um fotógrafo, uma estudante, um funcionário administrativo, um prefeito, um policial, etc. Há pessoas enfadadas, frustradas, apáticas, bem com existem aquelas que sonham com o dinheiro e o consumo ocidental. No entanto, há também os “ativistas zelosos” (como em um conto específico do filme) e os entusiasmados com o regime instaurado no pós-Segunda Guerra Mundial, que lidam de forma devotada com os programas e metas oficiais do governo.

Observa-se, assim, os reformistas e os linhas duras ortodoxos, os comunistas de gabinete e aqueles que buscavam se aproximar das massas tanto no campo como na cidade e os políticos tão ilustrados quanto teóricos e os mais pragmáticos também dividiam o Partido Comunista Romeno. Os idealistas e os otimistas, os cínicos, os oportunistas, os hipócritas e os comodistas também são figuras que transitam nos quadros da cinematografia romena.

Figura 10 – O militante diligente em um aplauso entusiasmado e seus camaradas nem tão entusiasmados assim



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

E, certamente, essa multiplicidade de formas de enxergar a própria vida no calor do momento, nos 15 últimos anos do comunismo no país, foi reelaborada e reaparece atualmente como memórias e imagens também plurais de um passado que pode ter se tornado lúgubre, criminoso e patético, mas também áureo. Refere-se, neste último caso, à uma espécie de lembrança afetuosa, comum a muitos países que abandonaram o regime de partido único no fim dos anos 1980, marcada por um passado no qual todos eram pobres, embora o Estado fornecesse ao menos os serviços básicos necessários.

Em meio a dificuldades e problemas contemporâneos de bem-estar social e também a crises econômicas mundiais, simpatizantes romenos, usando lenços vermelhos, celebraram em julho de 2010, na capital, o renascimento do Partido Comunista, mais de 20 anos após a revolução que provocou a queda do ditador. Enquanto isso, mais da metade da população desse país afirma, consoante às pesquisas realizadas recentemente, ou seja, em 2013, que vivia melhor sob o regime do comunismo e, inclusive, o queriam de volta.

Essa pode ser outra faceta reconhecível na escolha do título *Contos da era*

dourada, além daquela do deboche com a propaganda oficial, que definiu dessa forma o período em questão. Decerto que os anos comunistas, em parte, são responsáveis por essa idealização nostálgica, pois a fonte do patrimônio ou do repositório cultural dessa sociedade reside nas vivências que ela produziu. Todavia, pode-se pensar que a criação de um passado dourado, nomeadamente a de um jardim concebido em função dos tempos em que “alguns se permitiam curtir as férias nas praias do Mar Negro” e que agora não é possível economizar nem mesmo para isso, talvez esteja na origem de certa concepção do presente, a qual põe à prova, em contraste com esse passado, seu sentido de identidade. A experiência do período em que vivem os romenos após a queda do Muro, bem como o julgamento tantas vezes negativo que alguns deles fazem de seu lugar na história, são continuamente postos contra o pano de fundo do que se pode chamar também de “mito ou lenda”, significando com esse argumento que todo esse saudosismo

[...] contribui para a formação de uma imagem rica e dominante, de uma estrutura simbólica que pressiona, com a insistência da mitologia ativa, a condição presente de nosso sentimento. Não é o passado literal que nos governa, a não ser possivelmente, em um sentido biológico. São as imagens do passado. Estas são, com frequência, tão altamente

estruturadas e seletivas quanto os mitos. (STEINER, 1991, p. 13 - 16).

O presente capitalista no qual vivem os romenos, de “nuvens negras” que cobrem Bucareste e as províncias do país, é fruto, sobremaneira, de um decreto intelectual e emocional. A atual desilusão política deriva da comparação com esse “passado áureo”, a sua força, a sua própria obviedade. Se é verdade que toda sociedade requer antecedentes, é igualmente verdadeiro que ela própria os elege.

Concorda-se com o filósofo George Steiner, que afirma que a produção e o estabelecimento da imagem de anos felizes e sorridentes liga-se ao fato de que:

A maior parte da história parece trazer em si um vestígio de paraíso. Em alguma época de tempos mais ou menos remotos, as coisas eram melhores [...]. O mito da Queda tem mais força que qualquer religião específica. [...]. Nossa imagem de uma coerência perdida, de um centro que se mantinha, tem autoridade maior que a verdade histórica. Os fatos podem refutá-la, mas não removê-la. Ela condiz com alguma profunda necessidade psicológica e moral. Dá-nos equilíbrio, um contrapeso dialético, com que situamos nossa própria condição. (STEINER, 1991, p. 14 - 19).

Todavia, à essa atmosfera de superestimação e valorização do passado, de lembrança dos “bons tempos”, Mungiu e seus quatro colegas

respondem com outras reminiscências de uma época na qual os romenos lutavam para sobreviver à ditadura comunista, posto que viviam em condições precárias, sem eletricidade, sem comida, sem aquecimento, sem água limpa e em meio à poluição.

Desse modo, o ativista ultra-aplicado, ao qual se fez referência em parágrafos acima, se empenhou, apesar de todas as dificuldades estruturais patentes no interior da Romênia, em alfabetizar a população de um lugarejo longínquo e isolado. Tais habitantes resistiam às investidas e convocações à sala de aula por parte do militante porque viam na leitura e na escrita pouca utilidade prática em suas rotinas, ou seja, algo bem distante dos censos ostentados pelo regime. Ao final do quinto episódio, a legenda traz a informação de que o regime conseguiu o que queria: “Diz a lenda que, no final do ano, o censo apontou 99% de pessoas alfabetizadas na comuna de Adancata”. Indubitavelmente, *A lenda do ativista zeloso* ridiculariza o rigor doutrinário, pois vê-se que ele retornou para a sua cidade, de carroça, repleta de comidas que recebeu como presente dos camponeses, com o braço quebrado, estampando um semblante de resignação e deixando para trás uma professora para substituí-lo. O personagem desse

segmento é uma espécie de Dom Quixote, no sentido que lhe dá Henri Bergson: “homens como D. Quixote são também corredores que caem, e ingênuos a quem se engana, corredores do ideal que tropeçam em realidades, sonhadores cândidos que a vida maliciosamente espregueira”. (BERGSON, 1983, p. 11). Assim, a realidade do regime comunista faz o professor tropeçar em sua própria ideologia desprovida de malícia, proporcionando ao espectador a garantia do riso.

No sexto e último curta, tem-se um outro personagem patético: o policial ganancioso que consegue, por intermédio de seu irmão, contrabandear um porco para o regozijo privilegiado de sua família (mulher e filho). Os três ficariam com a metade do animal, a outra seria ofertada pelo contrabandista de ocasião a um doutor, em agradecimento às aulas de medicina que ele oferecia à sua filha. O problema é que o tão cobiçado alimento chegou vivo à portaria de seu apartamento, portanto, teria de chegar à cozinha do policial e ser abatido sem que fosse notado pelos vizinhos, pois, caso contrário, o personagem poderia ser denunciado pela ilegalidade de seu ato, ou ainda, teria que dividir a carne com quem descobrisse o delito, algo que ele não estava disposto a fazer.

O porco também é usado no episódio em sentido metafórico, isto é, para designar o próprio policial como uma pessoa suja, imunda, mau-caráter, vil, grosseira e torpe. Esse personagem pretende manter “a conquista do porco” em segredo e não cogita dividi-lo nem mesmo com o seu vizinho, que lhe é sempre prestativo e amigo, inclusive carrega os botijões vazios do ganancioso protagonista e aguarda em uma fila enorme para trocá-los por cheios.

Figura 11 – Os porcos na sala de estar: ganância e mesquinharia engendram a farsa

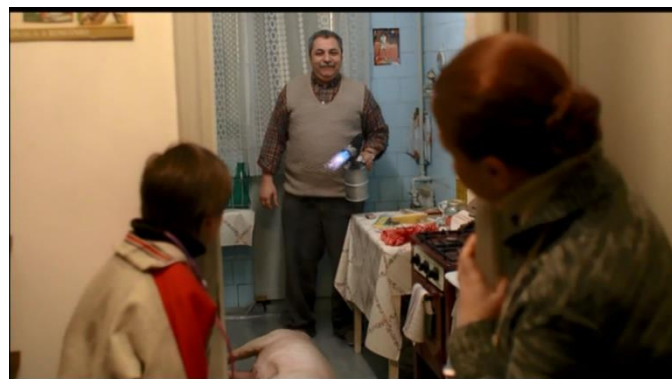


Fonte: Contos da era dourada, 2009.

A cupidez e cobiça do policial são gigantescas, mas parecem ridículas dada a situação medíocre, oculta, cheia de sussurros, medos e tensão. O tom anárquico de farsa e parvoíce conduz aqui ao dia a dia e à vida das pessoas sob um regime de economia centralizada. Seu apego excessivo não é propriamente a quantias de dinheiro ou a consideráveis bens materiais, mas a torresmos. Em razão de as opções para abater o porco

serem todas barulhentas e redundarem em grunhidos do animal, a solução adotada veio por sugestão do filho do casal, um pré-adolescente: asfixia por gás de cozinha. Resultado: o suíno morreu e, a fim de que o gás se dissipasse, as janelas do apartamento foram abertas. No entanto, faltava apenas limpar o porco, tirando-lhe os pelos. Para tal, o chefe de família, com o semblante de triunfo e sabedoria, acende o maçarico e o animal explode, deteriorando seu apartamento e acordando toda a vizinhança.

Figura 12 – A face de satisfação do pai policial: caricatura da mediocridade



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

A cena que mostra a sequência da explosão é o ápice da trama farsesca e revela o caráter grotesco das caricaturas: a mãe amedrontada se protegendo atrás da porta; o pai, cheio de si, usando o maçarico como um troféu e o filho observador. Ao centro da cozinha, é possível ver o porco desfalecido, ou seja, o objeto de desejo da família, mas que

leva tudo aos ares como uma espécie de castigo por aquela “ambição desenfreada”.

4 Chapéu-mexicano romeno: a terceira narrativa

A lenda do policial ganancioso encerra o filme, mas é ainda mister discutir *A lenda da visita oficial*, o terceiro curta que o compõe. Nessa narrativa, os rituais e a burocracia do Partido Comunista Romeno são achincalhados por meio do desnudamento de seu caráter farsesco: a pequena aldeia, que receberia uma delegação da administração pública de Ceaușescu, passa a encenar uma pomposa recepção com um falso entusiasmo patriótico e ideológico, de modo totalmente artificial. Além disso, é possível ver uma fartura de comida e bebida, algo que está bem longe de ser a regra desse período. Na verdade, tal abundância só foi obtida devido ao esforço hercúleo e mecânico daquela comunidade e de suas lideranças, que inclusive conseguiram empréstimos com os vizinhos da região para compor tal cenário.

Figura 13 – Preparativos para a visita oficial: o pequeno comunista com seu lenço vermelho no pescoço decorando versos nacionalistas para impressionar as autoridades



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

E, então, eis que dois representantes da burocracia do regime se antecipam à solenidade principal e se dirigem ao lugarejo no intuito de conferir se o andamento com os preparativos do cerimonial estava em ordem. Logo, a sisudez de ambos dá espaço para a comilança, o vinho, a alegria e a música junto à comunidade, até o momento em que a festa é brutalmente interrompida por conta de um telefonema de outro emissário da burocracia, anunciando que a visita oficial não passaria mais por aquela comuna. Mesmo atônitos com essa notícia, ou seja, com o repentino e arbitrário cancelamento do evento sem

grandes explicações, depois de tantos sacrifícios por parte do prefeito, da administração do lugar e de seus moradores, todos continuam a animada reunião, só que agora sentados e rodando em um chapéu-mexicano, já que essa era a ordem expressa de um dos representantes já bastante embriagado, o “Camarada do Partido”.

Como ele havia exigido a presença de todos no brinquedo, não houve quem pudesse desligá-lo. Isso porque ninguém pensou ou quis contrariar/problematizar a ordem dada pelo correligionário, pois, afinal de contas, o bom comunista deve ser como um bom soldado, sempre obediente e fiel. Não à toa, os regimes do Leste eram, assim como a Rússia, cheios de organizações e rituais militares. Portanto, questionar em uma ditadura comunista pode ser interpretado como sendo desobediência e petulância e, por conseguinte, passível de repreensão.

Figura 14 – O chapéu-mexicano como metáfora da alienação



Fonte: Contos da era dourada, 2009.

Assim, o chapéu-mexicano, lotado com todas essas personagens, mostra-se como uma metáfora da obediência cega, da falta de iniciativa (tanto econômica quanto política) dos romenos e da burocracia circular e sem sentido praticada pelo partido comunista. Ao final do episódio, lê-se na legenda que a comitiva oficial mudou de ideia novamente e decidiu passar por aquela província, mas, quando isso ocorreu, todos ainda estavam rodando, girando sem parar: movimentando-se para nada e para lugar nenhum. A única coisa que explica ou dá sentido para o movimento é o próprio movimento, isto é, essa sequência revela e evidencia a absurda estrutura de um sistema que é maior do que os indivíduos ali inseridos, que não os contempla com direitos e espaços de atuação, mas sim os aliena em uma rodaviva desprovida de qualquer significado.

5 Do longa: à guisa de conclusão

Mas, não se engane: *Contos da era dourada* não resgata ou revela um passado. Cada um dos cinco diretores, Ioana Uricaru, Hanno Höffer, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu e o próprio Cristian Mungiu, vai introduzir um tipo de ordem que não havia em qualquer “experiência original” fora do *set* e das locações. Como se pode então reconciliar verdade narrativa e verdade acontecimental? Trata-se, sobretudo, de um quadro de deslizamentos, pois as ocorrências da vida real podem ser contadas em cenários incomuns (e os encontram), adquirindo significados extraordinários, e, igualmente, fenômenos bizarros e fictícios se introduzem em cenários prosaicos.

Não se trata, portanto, de esquadrihar as cenas da obra à procura de indícios comprováveis, tampouco de buscar nas intenções dos diretores o factual de suas inspirações. Na verdade, a realidade aparece muito mais como efeito da dramatização da história no cinema (convencimento do espectador), do que como uma origem verídica assegurada quando se vê um quadro ou uma forma de narrar solene e séria.

Distanciando-se da “falácia da referencialidade”, Hayden White (2006, p. 192-202) não se curvou ao

denuncismo entabulado por autores como *Saul Friedlander* ou *Berel Lang*, expresso na convicção de que é condenável e antiética a estetização do horror. Logo, seria preferível, no caso de eventos como o Holocausto, a sua representação realista e conspícua, a salvo dos (ab)usos da poesia e da ficção. No entanto, não existem modos inaceitáveis de se narrar o nazismo, o stalinismo e outras formas de autoritarismo e terror. Aqueles que consideram a experiência comunista algo como uma catástrofe, ainda que farsesca e patética, se valem de maneira convincente e responsável dos chamados “gêneros baixos”, como as comédias e as vertentes cômicas, para dar sentido a ela. Um filme farsesco e patético, com uma boa dose de humor negro, como o apresentado por Mungiu, tem a verdade da farsa e do *pathos*. Aqui, o gênero narrativo escolhido se confunde com características da própria Romênia comunista dos anos derradeiros do “*Gênio dos Cárpatos*”.

É sintomático que os episódios sejam apresentados como sendo provenientes dos mitos e das lendas urbanas que circulavam no país e que fazem parte da tradição desse povo, uma vez que essa experiência foi tão absurda que não parece verdadeira. Daí então a feição fantasiosa e surreal de filmes

como *Contos da era dourada* e *Casamento silencioso* (Nunta mută, 2008), este último do estreante Horațiu Mălăele, cuja narrativa acompanha a festa de celebração da união entre Maria e Iancu, em um pequeno vilarejo romeno em 1953. Contudo, essa comemoração ocorre de maneira muda e contida em virtude de uma obrigação de última hora, assegurada pelo prefeito da localidade: respeitar uma semana de luto pela morte de Stálin.

Os personagens exemplares, ou ideal típicos, dos seis episódios, adquiriram feições fantásticas por conta da imaginação sem limites do Conducător e, também, pelo processo histórico que sua burocracia e seu autoritarismo engendraram, fazendo do cotidiano romeno algo próximo às telas de Dalí ou à literatura de Julio Cortázar.

Como afirmou Marcel-Edmond Naegelen em *Avant que meure le dernier* (1958), e é evidente nesse caso, “a realidade supera toda a literatura, toda a pintura, toda a imaginação”. Além disso, falar em lendas é mais produtor quando se trata de um período no qual o

rígido controle da informação pelo Estado fazia com que as pessoas nunca soubessem, dentre aquilo que liam, viam ou ouviam falar, o que era efetivamente verdade ou não.

Trata-se da relação da história com outras linguagens, não necessariamente acadêmicas. A cinematografia continua a ser uma grande provocação para a história do comunismo novecentista e, também, para a história de como o século XXI percebeu e interpretou o passado. Segundo o historiador Marc Ferro, trata-se da “leitura histórica do filme” e da “leitura cinematográfica da história”. (1992, p. 13-19).

A narrativa cinematográfica é o próprio acontecimento, o lugar entre o modo como o acontecimento constitui a narrativa e a narrativa constitui a realidade. É esta mínima distância que precisa ser percorrida pelo pensamento analítico, porque é nessa fronteira que circula o pensamento fílmico. (FRANÇA, 2003, p. 114).

Desse modo, assistir a um filme é sabê-lo por inteiro, considerando-o, nesta relação dialética obra/espectador, como expressão visceral carregada de sensibilidades.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: _____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13-19.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

RENAULT, Emmanuel. **Vocabulário de Karl Marx**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

STEINER, George. **No Castelo do Barba Azul**: algumas notas para a redefinição da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006. p. 191-210.

FILMOGRAFIA

O GRANDE DITADOR. Diretor: Charles Chaplin. EUA: *Warner Home Vídeo*, 1940. 1 DVD, P&B, 126 min.

CONTOS DA ERA DOURADA. Diretor: Cristian Mungiu. Romênia: MOBRA Films/ Imovision, 2009. 1 DVD, Color., 149 min.

BONNIE E CLYDE: *Uma Rajada de Balas*. Diretor: Arthur Penn. EUA: *Warner Home Vídeo*, 1967. 1 DVD, Color., 111 min.