

CINEMA LATINO-AMERICANO E O SUBDESENVOLVIMENTO

| NUPRI-USP | SETEMBRO 2020 | N°00 |

C
H
N
E
A

S
E
H
S
H
A



CINESTESIA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROJETO CINEGRI, VINCULADA AO NÚCLEO DE PESQUISA EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS (NUPRI) DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
SÃO PAULO, SETEMBRO 2020.

COMISSÃO EDITORIAL

EDSON MICHIO KAYAKI JÚNIOR
MARIANA RAMOS CORRÊA DA SILVA
PAULO RICARDO DA SILVA BORGES BATISTA
RAFAEL FRANCISCO DE PAULA
RAFAELLA GOBBO

AUXÍLIO EXECUTIVO

LARISSA SANTOS
Prof.Dr.RAFAEL ANTONIO DUARTE VILLA
Me.RAYSSA MENDES

CONSELHO EDITORIAL

Me.ARIADNE CATARINE DOS SANTOS
Me.BERNARDO FONTANIELLO
Me.CAMILA PINHEIRO
FÁBIO VIANA SANTOS
Me. GUSTAVO POZZA
Me.LUIZ GRACINI ANCONA
Me.PAULA REGINA SANTOS
Me.KELLY JANAINA SOUZA SILVA

DIAGRAMAÇÃO

CAROLINA MOMETTO
MARIANA RAMOS CORRÊA DA SILVA
RAFAEL FRANCISCO DE PAULA

CAPA

“TRABALHANDO O SOL”, POR YURI KOKIN ALEXÊEVITCH

LOGO

VIVIANE RODRIGUES

ARTE

VIVIANE RODRIGUES

REVISÃO

COMISSÃO EDITORIAL

SUMÁRIO

CONTENTS

10 | EDITORIAL

14 | ABERTURA

16 | NARCO-CENÁRIOS LATINO-AMERICANOS: A BUSCA POR MODOS DE IDENTIFICAÇÃO

LATIN AMERICAN NARCO-SCAPES: THE SEARCH FOR WAYS OF IDENTIFICATION

LARISSA SANTOS

RAYSSA MENDES

34 | DOSSIÊ

36 | ENSAIO SOBRE O EXPERIMENTAL NO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

ESSAY ON THE EXPERIMENTAL WORK IN CONTEMPORARY BRAZILIAN SHORT-FILMS

ISABELLA STEFANINI

50 | O DISCURSO CINEMATOGRAFICO SOBRE BRASÍLIA E A IDEOLOGIA DESENVOLVIMENTISTA

CINEMATIC DISCOURSE ON BRASÍLIA AND DEVELOPMENTALIST IDEOLOGY

JOÃO GABRIEL DE OLIVEIRA

72| O CAMINHO DO PÓS-TERROR NA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA BRASILEIRA NA INTERNET

THE POST-TERROR PATH IN BRAZILIAN FILM CRITICISM ON THE INTERNET

CAROLINE DE AGUIAR

92| BRASILEIRAS POR TRÁS DAS CÂMERAS DO CINEMA

BRAZILIAN WOMEN BEHIND THE CINEMA CAMERAS

AMADEU WEINMANN

BARBARA MARQUES

118| IMAGENS DA CIDADE: O CINEMA, O ESPAÇO PÚBLICO E AS TRANSFORMAÇÕES DA VIDA URBANA NO BRASIL

IMAGES OF THE CITY: CINEMA, PUBLIC SPACE AND THE TRANSFORMATIONS OF URBAN LIFE IN

BRAZIL

NICOLY VITORINO

JULIA FERNANDES

134| TEMA LIVRE

136| A PERFORMANCE CIRCENSE NO PRIMEIRO CINEMA

CIRCUS PERFORMANCE IN EARLY CINEMA

RAQUEL MAGALHÃES

158| DO LITERÁRIO AO FÍLMICO: “A VIDA INVISÍVEL” E A UNIVERSALIZAÇÃO DO DISCURSO A PARTIR DO USO DO MELODRAMA

FROM LITERATURE TO FILM: “THE INVISIBLE LIFE” AND THE UNIVERSALIZATION OF THE DISCOURSE THROUGH THE USE OF MELODRAMA

LAÍS RODRIGUES

178 | CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

180 | VAGA-LUMES: UMA ANÁLISE DO FILME "MAMMA ROMA"
DE PASOLINI

FIREFLIES: AN ANALYSIS OF PASOLINI'S FILM "MAMMA ROMA"

PEDRO DE CAMARGO

202 | ENTREVISTA

204 | TONI VENTURI

214 | PRODUÇÕES VISUAIS

216 | CIDADE ENCRUZILHADA

CROSSED CITY

YURI ALEXÊEVITCH

230 | INSUFICIÊNCIAS: PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DRAMATURGIA
NA MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO DE DANÇA

INSUFFICIENCIES: ARTISTIC PRODUCTION AND DRAMATURGY IN THE ASSEMBLY OF A DANCE
SHOW

MARIA FALKEMBACH

CAROLINA DA SILVA

240 | AGRADECIMENTOS

EDITORIAL

“Agora, o cheiro áspero das flores
leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.

Eram assim teus cabelos;
tuas pestanas eram assim, finas e curvas.

As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,
tinham a mesma exaltação de água secreta,
de talos molhados, de pólen,
de sepulcro e de ressurreição.

E as borboletas sem voz
dançavam assim veludosamente.

Restitui-te na minha memória, por dentro das flores!
Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,
tua boca de malmequer orvalhado,
e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,
com suas estrelas e cruzes,
e muitas coisas tão estranhamente escritas
nas suas nervuras nítidas de folha,
- e incompreensíveis, incompreensíveis.”

“Recordação”, por CECÍLIA MEIRELES

Como Cecília Meireles demonstra em seu poema, nossa memória usa como recurso os sentidos e a experiência. Por vezes, esses sentidos se confundem e formam uma sinestesia. A *Revista CINEstesia* compartilha dessa visão: quanto maior a diversidade de sentidos, emoções, áreas de estudo e, principalmente, de experiências, maior a apreensão de conhecimento pela memória.

O comportamento do conhecimento científico não é distinto. No entanto, há uma imensa relutância na exigência de títulos e diplomas para a publicação acadêmica, o que restringe as possibilidades pedagógicas do conhecimento científico, diminui e elitiza a capacidade de produções acadêmicas.

A *Revista CINEstesia* surgiu a partir de uma demanda dos alunos de graduação da Universidade de São Paulo (USP), mas tem como origem o Projeto de Cultura e Extensão CineGRI (Cinema, Relações Internacionais e Geopolítica), e consciente dos limites da USP, a demanda foi estendida a alunos de graduação de todo o Brasil. Uma das principais formas de se fazer ciência é possibilitar o acesso à publicação para alunos de graduação que, muitas vezes, se veem impedidos ou perdidos no processo de criação e submissão de artigos científicos.

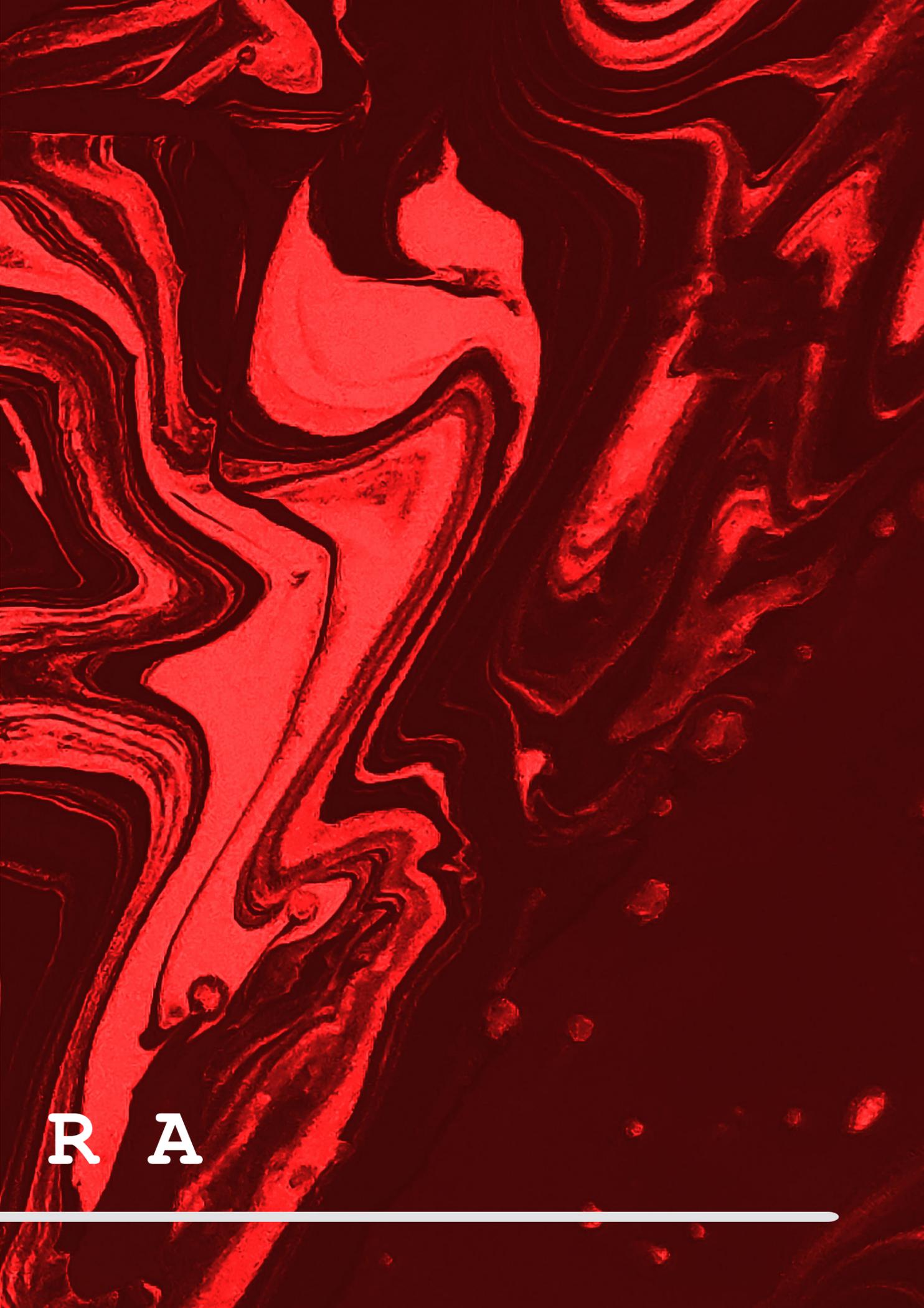
A experiência não é a única metodologia didática prezada pela *CINEstesia*: a interdisciplinaridade é igualmente valorizada. Partimos dos elementos sinestésicos do aprendizado e encontramos o cinema como ferramenta didática, capaz de recortar, retratar e remontar fatias da vivência humana e organizá-las em forma de arte. Na sua composição da edição, foi almejada a presença de autores de inúmeros cursos, para permitir uma abordagem ampla e diversa do encontro entre a arte cinematográfica, que explora de forma única o encontro dos sentidos, e a geopolítica, campo

que toca qualquer área de estudo.

Dessa forma, a *Revista CINEstesia* tem o prazer de democratizar o ambiente acadêmico e apresentar a edição piloto deste periódico eletrônico, trazendo como tema o “Cinema Latino-americano e o Subdesenvolvimento”. Temos como objetivo lançar luz às películas latino-americanas e às nossas muitas feridas que, atravessadas pelo tempo, ganham contornos combativos às explorações econômico-sociais as quais estamos submetidos.

COMISSÃO EDITORIAL

revista.cinestesia@gmail.com



A B E R T U R A

Narco-cenários latino-americanos: a busca por modos de identificação

Latin-american narco-scapes: the search for ways of identification

Rayssa Mendes

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Larissa Santos

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

RESUMO

Analisaremos a construção da identidade latino-americana a partir de alguns dos estigmas que a região herda de seu passado colonial e de sua consequente posição marginal na divisão internacional do trabalho, por meio de uma reflexão sobre os narco-cenários produzidos pelo cinema hegemônico.

PALAVRAS-CHAVE: narcotráfico, estigma, cinema, violência, América Latina.

ABSTRACT

We will analyze the construction of the Latin American identity through some of the stigmas associated with its colonial past and its consequent marginal position in the international labour division, through a reflexion about the narco-scapes produced by mainstream films.

KEYWORDS: narco-trafficking, stigma, cinema, violence, Latin America.

INTRODUÇÃO

Na obra “La hojarasca” (1984 [1955]), o escritor colombiano Gabriel García Márquez mencionou pela primeira vez a cidade de Macondo, povo imaginário que metaforiza a sociedade colombiana, em particular, e a realidade cultural, política, social e identitária latino-americana de forma mais geral. Uma linha tênue separa o mítico, o imaginário e o ficcional da realidade concreta em Macondo, esfera onde se reproduzem uma série de fatos cotidianos da América Latina. Este *pueblo* mítico é o cenário onde se desenvolvem todo tipo de fantasias e acidentes da vida real e, ao mesmo tempo, sobrenatural latino-americana. Em “Cien años de soledad”, obra de referência do realismo mágico de García Márquez e da literatura latino-americana, o autor conta propriamente a história deste pueblo. Em linhas gerais, sua trajetória parte de uma condição ideal, “onde ninguém tinha mais que trinta anos e onde ninguém havia morrido” (García Márquez, 2009 [1967], p. 9, trad. livre) em direção a um fatalismo degradante, que conduz à destruição de Macondo.

É interessante notar que a decadência de Macondo, bem como sua história propriamente dita, se inicia com a conexão da aldeia com o mundo exterior, com a chegada de Melquíades, um cigano que visita com frequência o pueblo trazendo consigo invenções e artefatos estranhos e modernos. O marco dessa conexão se dá quando Úrsula, matriarca da família e protagonista do romance (os Buendía), atravessa o pântano e retorna com o primeiro contingente de migrantes. Estes vêm para construir a linha férrea e trabalhar na companhia bananeira que se instala em território macondista, fazendo referência ao fato histórico passado na Colômbia, com a instalação da companhia bananeira estadunidense United Fruit Company, no final do século XIX, suscitando uma série de conflitos na região (Hsin-Mei Chiu, 2014).

Esta rica metáfora geográfica é precursora no que diz respeito às formas de retratar a realidade latino-americana, algo latente no narco-cinema. Além de um retrato,

essa linguagem contribuiu para a criação de um imaginário que, em maior ou menor medida, permeia a identidade latino-americana internacionalmente. A história desta construção imagética, assim como em Macondo, está fortemente associada à inserção marginal da América Latina em uma divisão internacional do trabalho liderada por potências externas que, como tais, detinham (e detêm) fortes ferramentas de produção simbólica, como o cinema.

Macondo se mantém em um processo cíclico de mudanças constantes, que por sua vez conservam suas estruturas e características principais - dando a impressão de repetição da história - no qual em algum momento é sempre necessário retornar ao ponto de origem, o que é notório nas repetidas 'coincidências' que passam de geração para geração em "Cien años de soledad". Neste artigo propomos verificar a influência da produção cinematográfica na construção de uma identidade regional latino-americana profundamente marcada por estigmas, retornando também ao ponto de origem, que se encontra situado em um passado de exploração colonial e que, por sua vez, se repete em diversos pontos de nossa história sob diferentes formas. A primeira delas, a partir do posicionamento econômico marginal nas relações de troca que se projetam no sistema-mundo contemporâneo. A segunda, através dos conteúdos identitários que nos são atribuídos por uma violenta dinâmica de produção simbólica que relega à América Latina uma identidade marcada pela ilegalidade e degradação moral.

Na primeira parte do texto, trataremos do conteúdo ideológico das construções representativas (simbolismos e estereótipos) que o cinema tem historicamente produzido a respeito da América Latina, através de um processo de violência simbólica [1]. Essa produção culmina na emergência de uma narco-cultura não só amparada por produções cinematográficas, mas por músicas, telenovelas e outras linguagens. Nesta parte, trataremos precisamente do processo de construção dos

"narco-cenários" que permeiam o inconsciente coletivo global acerca da América Latina.

Na segunda parte, nos aprofundamos ainda mais nesse universo de produção representativa, nos referindo à cadeia de relações econômicas que a sustenta. A narco-economia é assumida como parte integrante do desenvolvimento capitalista contemporâneo, embora a mesma seja comumente negada como tal, relegada à condição desviante de imoralidade e ilegalidade.

Na terceira parte adentramos em um aspecto largamente abordado pelo cinema, que é a política de guerra às drogas, liderada pelo governo dos EUA na região como uma forma de mitigar e conter as ameaças impostas pela proliferação e aprofundamento da narco-economia, mas que tem historicamente surtido efeitos contrários e adversos, legando resultados problemáticos para a região.

Na quarta e última parte abordamos o cinema, sobretudo pelo gênero documental, como uma potencial ferramenta de subversão à construção de identidades deteriorantes e violentas. A produção cinematográfica não-hegemônica tem sido instrumentalizada no sentido de evidenciar implicações pouco mencionadas da política de guerra às drogas, suscitando debates como a legalização e descriminalização dos narcóticos. Concluímos esta reflexão retornando a Macondo e apontando as limitações e prejuízos da construção de "mono identidades", desenvolvida pela produção cinematográfica hegemônica e endossada pelos narco-cenários que elas constroem.

A PRODUÇÃO IDEOLÓGICA DOS NARCO-CENÁRIOS

Desde os anos 1970, a temática das drogas tem tido grande relevância na produção cinematográfica latino-americana, em obras como "Contrabando y traición" (Arturo Martínez, 1977) e "La banda del carro rojo" (Rubén Galindo, 1978). Foi na mesma década

em que houve o desenvolvimento de complexas rotas de distribuição e métodos de contrabando pelos traficantes latino-americanos, que a série de televisão “Miami Vice” (Anthony Yerkovich e Andres Carranza 1984-1990) retrataria alguns anos mais tarde. Exibida primeiramente pela NBC, a série trouxe, uma versão “glamourizada” da guerra às drogas para o público global, em que dois policiais estadunidenses - claramente retratados como heróis - se arriscam e se aventuram no submundo das drogas na Flórida (CineGRI, 2020, p. 44).

O registro cinematográfico mais antigo nessa linha, no entanto, data de 1940, quando Irving Cummings dirigiu “Down Argentine way”. A obra retrata de forma clara a construção dos EUA como terra do trabalho e da dignidade, em oposição à Argentina, microcosmo latino-americano que incorpora a terra da fuga e da realização de fantasias (CineGRI, 2020, p. 44). Uma verdadeira Macondo sul-americana. A Argentina, entretanto, dá lugar à Colômbia e ao México como contextos mais recorrentes nas produções cinematográficas que abordam a questão do narcotráfico, reforçando a versatilidade da metáfora macondista.

O mexicano, desde os primeiros anos do narco-cinema, é comumente representado como imigrante clandestino e miserável, criminoso e vagabundo, que traz doenças e problemas (CineGRI, 2020, p. 47). É importante ressaltar que a construção de narco-cenários está muito associada à construção da identidade de determinado povo, assim como o delineamento de Macondo se dá através da construção das personagens que ali habitam e que, a partir das relações sociais que estabelecem, produzem o espaço do pueblo.

Tais representações dos narcotraficantes, por sua vez, têm dominado ideias que norteiam particularmente a política externa estadunidense e, em última instância, o próprio capitalismo transnacional. A figura do narcotraficante no cinema tem se mostrado bastante ambígua nos últimos anos, na medida em que ao mesmo

tempo que incorpora aspectos do vilão a ser combatido pelos “mocinhos” brancos e ocidentais, é crescentemente representada sob as características de “herói” à juventude latino-americana. O diretor mexicano Miguel Marte se refere à representação dos narcos como “personagens ideais, violentos, que usam armas, tem caminhonetes e mulheres” (Marte, 2016 apud CineGRI, 2020, p. 47).

O documentário “Narco cultura” (Shaul Schwarz, 2013) expressa este fenômeno com maestria, a partir de paralelos com o “narco-corrido” mexicano, estilo musical que mistura ritmos tradicionais mexicanos com letras que glorificam os atos de narcotraficantes, assim como outros fenômenos culturais, como o “funk ostentação” no Brasil ou o “gangsta rap” dos Estados Unidos. Em “Narco cultura” também presenciamos os atos brutais dos cartéis, envolvendo gravações de cabeças decapitadas e corpos incinerados ao som de “narco-corridos”. “Narco cultura” se concentra nos impactos generalizados do narcotráfico na cultura em Ciudad Juárez e no México em geral. O documentário propõe uma reflexão final importante para pensar o processo que fez dos narcotraficantes modelos a serem seguidos por parte da juventude mexicana (CineGRI, 2020, p. 62). Além dos *corridos*, também existem produções audiovisuais de histórica tradição e crescente importância e que retratam os narcos como vilões (e vilãs, como um fenômeno mais recente) heroicizados - as narco-novelas, como “La reina del Sur” (México), “Las muñecas de la mafia” (Colômbia) e “Pablo Escobar: el patrón del mal” (Colômbia).

Há poucos filmes, contudo, que não abordam a história de grandes lordes da droga, dando protagonismo aos que sofrem com a guerra às drogas. Não encontramos no circuito hegemônico de produção cinematográfica, obras que tratem das “mulas”, em sua maioria mulheres em situação de extrema vulnerabilidade social, que arriscam suas vidas ao carregar em seus corpos pequenas quantidades de droga. Segundo dados da ONG ITTC (2015), 58% das mulheres encarceradas no Brasil estão presas

por delitos relacionados ao comércio de drogas (CINEGRI, 2020, p. 47). Com raras exceções [2], essas histórias não são contadas.

NARCO-ECONOMIA: A IMORALIDADE INTRÍNSECA AO CAPITALISMO

O tráfico de drogas foi sempre um negócio capitalista, por ser organizado como uma empresa alentada, como qualquer outra, pelo estímulo do lucro. [...]

A narco-economia, longe de ser um submundo alheio à norma capitalista, está rigorosamente organizada de acordo com os parâmetros da economia de mercado (Coggiola, 2005).

Na década de 1990, o mercado do tráfico internacional de drogas gerava uma renda anual de mais de US\$500 bilhões, constituindo o segundo maior negócio da economia capitalista mundial, perdendo apenas para a indústria militar, com US\$700 bilhões. Por isso, é essencial entender o mercado oriundo do tráfico de drogas como um fenômeno diretamente vinculado ao sistema econômico de base capitalista (CineGRI, 2020, p. 52). No quarto episódio da série documental “Na rota do dinheiro sujo” (Jigsaw Productions, 2018), intitulado “Banco dos cartéis” (Kristi Jacobson, 2018), essa relação é evidenciada a partir da história de lavagem de dinheiro de cartéis mexicanos e de organizações paramilitares como o Hezbollah por meio do banco HSBC. O episódio traz evidências de que o sistema financeiro, além de altamente transnacionalizado, encontra-se intrinsecamente vinculado ao narcotráfico.

O tamanho e a importância que tem a “narco-economia” no sistema econômico capitalista se reflete na cultura de nações impactadas por essa atividade. No México, “narco-cinema” é um gênero cinematográfico, no qual essa realidade é retratada por meio de filmes de categoria B repletos de violência, drogas e as “tradicionais” caminhonetes. Nestas obras recentes do cinema e da televisão é possível observar com frequência os custos morais do capitalismo e sua indústria cultural. A temática do

narcotráfico tem sido abordada recorrentemente por meio de obras como “Narcos” (José Padilha, 2015), sobre o traficante colombiano Pablo Escobar, representado por Wagner Moura, que se define diversas vezes como um “homem de negócios”. O verdadeiro Pablo Escobar afirmava explicitamente essa condição, estabelecendo assim seu posicionamento político e distante dos movimentos revolucionários de guerrilha da América Latina (CineGRI, 2020, p. 52).

Não aceito que me associem à guerrilha, pois isto prejudica minha dignidade. Sou um homem de negócios e esta é a razão pela qual não posso estar de acordo com as guerrilhas, que lutam contra a propriedade privada (Escobar Gaviria apud Coggiola, 2005, p. 117).

Um dos mais emblemáticos filmes sobre o narcotráfico, “Traffic” (Steven Soderbergh, 2001) é bastante didático e nos permite entender mais sobre o assunto. Este filme retrata desde a fabricação das drogas, nos campos de plantação de coca na América Latina, até seus consumidores finais, que residem em todos os outros continentes do planeta. Apresentando toda a complexidade que envolve essas relações por meio de uma narrativa que permeia simultaneamente três histórias. “Traffic” fornece uma excelente base para discussões a respeito da legalidade e da legitimidade de uma questão tão delicada (CineGRI, 2020, p. 66). Nesse mesmo sentido, a série documental “Amazonas clandestino” (David Beriain, 2015) busca elucidar o caminho das drogas na floresta Amazônica, desde o cultivo até sua distribuição, que se encontra também associada a outros mercados ilícitos, tais como a exploração de recursos como ouro e madeira.

A intermediação do mercado, ao dar consistência à exaltação do irracionalismo e da imoralidade como essência do latino-americano, contribui hoje para que as fixações fundamentalistas da identidade sigam se opondo às leituras mais amplas e abertas da multiculturalidade latino-americana. As indústrias culturais (como a cinematográfica)

e a massificação urbana deveriam caminhar no sentido de fomentar a maior abertura e transnacionalização com vistas a preservar as culturas locais. O que se nota, no entanto, é um processo de perversão das mesmas, instrumentalizando o caráter profundamente marcado pela fantasia e pelos mitos para justificar um mercado por definição associado ao entorpecimento e à inconsciência.

GUERRA ÀS DROGAS: RECOLONIZAÇÃO COMERCIAL E SIMBÓLICA

A política de guerra às drogas, isto é, a instrumentalização da militarização com o pretexto de lutar contra as mazelas sociais supostamente ocasionadas pelo consumo de drogas ilícitas, é um aspecto fundamental da recolonização comercial e chantagem financeira em curso na América Latina, inspirando muitas narrativas cinematográficas contemporâneas. A guerra às drogas, originada no fenômeno do proibicionismo, que data da primeira metade do século XX, estrutura-se, assim como este, a partir de uma “combinação entre moralismo e repressão seletiva a certos grupos sociais” (Rodrigues, 2012, p. 11) e se constitui como uma tática de controle social. O discurso construído a partir do pretexto de combate ao narcotráfico teve seu viés militar intensificado nos governos de Ronald Reagan, nos anos 1980. América Latina e Caribe são particularmente atingidos por esse discurso quando as políticas de segurança estadunidenses passam a associar as guerrilhas de esquerda, como as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) e o Sendero Luminoso no Peru, ao narcotráfico e a caracterizá-las como uma ameaça continental.

Na série *Narcos*, é possível encontrar outras questões problemáticas que contribuem para a estereotipação e estigmatização da região, aqui principalmente por seu aspecto simplista, sobre a região. O ator principal (Wagner Moura) e o diretor (José Padilha) são brasileiros e trata-se de uma co-produção Brasil/Colômbia/EUA, em que a escalação de um ator brasileiro para o papel de uma figura colombiana emblemática

(para o bem ou para o mal) colabora, ainda que indiretamente, com a ideia de homogeneização da América Latina. Além disso, a produção adota uma abordagem recorrente da região como terra da violência, sem regras e sem leis, aspectos que, em outros contextos e atrelados à narrativa dos estados enfraquecidos, justificam intervenções externas à região, inclusive militares (CineGRI, 2020, p. 45).

Outros aspectos regionais não são levantados e o narcotráfico acaba sendo explorado de forma a “glamourizar” a vida de luxos e violência de Escobar. Esse cenário corrobora com a ideia de que o tráfico de drogas é um problema distante e restrito à América Latina e, ainda pior, de responsabilidade dessa região. Contribui para o distanciamento do debate sobre saúde e segurança pública, desigualdade social, dependência econômica e demais fatores que conduzem ao tráfico e ao uso de drogas (CineGRI, 2020, p. 46).

Diferente do que ocorre quando assistimos a esse tipo de filme, cuja violência e a própria guerra às drogas são romantizadas, acompanhar cenas reais nos faz perceber a frieza e a brutalidade produzidas por estes conflitos. Esses são alguns elementos que fazem “*Cartel land*” (Matthew Heineman, 2015) um documentário singular, no qual o diretor traz cenas reais de trocas de tiros entre narcotraficantes e cidadãos armados. As tensões e desdobramentos revelados na produção estabelecem um arco original sobre o complexo problema do tráfico de drogas e o envolvimento do governo com os cartéis. Ainda que trate de aspectos particulares do contexto mexicano, traz elementos importantes para análise de outras conjunturas latino-americanas (CineGRI, 2020, p. 62).

O discurso - e as políticas - da guerra às drogas tem conduzido o povo latino-americano a acessar e internalizar uma versão específica de identidade, garantida por séculos de dominação cultural (Larraín, 2001, p. 51). Isto significa dizer que temos em comum não apenas o passado colonial e escravista, que nos coloca em uma

posição subalterna do ponto de vista social e econômico, mas também diz respeito às influências sobre a construção da nossa identidade. Este processo sintetiza a odisseia da nossa constituição, enquanto povo e enquanto região, ainda em grande medida inconclusa (Silva, 2005, p. 143-145). A identidade latino-americana encontra-se em processo permanente de construção, o que se confirma com os dinâmicos processos políticos e econômicos e de identificação que se levam a cabo no marco das relações internacionais de espaços globalizados.

CINEMA E SUBVERSÃO: A CONSTRUÇÃO DE OUTROS CENÁRIOS

A questão do narcotráfico na América Latina, em toda sua complexidade, só pode ser satisfatoriamente interpretada a partir da resignificação de narrativas, via de regra construídas de maneira unilateral e autoritária como tem mostrado ser grande parte da produção cinematográfica hegemônica já criada sobre o assunto. A cultura é o lugar em que se produz o intercâmbio comunicativo através de uma série de re-codificações da realidade, onde os espaços individuais pertencentes a distintos grupos sócio-históricos, confluem. Nesse sentido, nesta parte do artigo, nos dedicaremos a visibilizar narrativas que revelam aspectos por vezes velados destes narco-cenários. O documentário “Cortina de fumaça” (Rodrigo Mac Niven, 2010), por exemplo, procura abordar a questão das drogas e seus tabus a partir de uma perspectiva cultural e das consequências político-sociais geradas pelas atuais formas de regulação, no Brasil e no mundo. Com a participação de intelectuais e pesquisadores, o debate gira em torno de mostrar a intrínseca relação entre o ser humano e o consumo de diferentes substâncias. Conta com a participação de Henrique Carneiro, professor e pesquisador do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, que vem trabalhando com esse tema há algum tempo. Em algumas de suas contribuições, Carneiro enfatiza que sempre buscamos na flora plantas que pudessem

nos ser úteis e descobrimos, entre elas, algumas que propiciam alterações sensoriais e de percepção (CineGRI, 2020, p. 59).

Outro exemplo é “Quebrando o tabu” (Fernando Grostein Andrade, 2011), um documentário que procura abrir o debate sobre a descriminalização e legalização das drogas, abordando diversos problemas sociais e de saúde pública relacionados com o tema, no Brasil e no mundo. Ancorado pelo ex-presidente brasileiro, Fernando Henrique Cardoso, o filme entrevista diferentes autoridades políticas sobre o assunto, como os ex-presidentes estadunidenses, Bill Clinton e Jimmy Carter, e médicos, como Dráuzio Varella. Busca-se, com isso, desestigmatizar o usuário - nesta produção especificamente aquele que faz uso da cannabis - e apresentar o uso das drogas como um problema de saúde pública e sociabilidade, não devendo ser alvo apenas de políticas que foquem na repressão estatal e penalização. “Quebrando o tabu” foi um dos responsáveis por reacender o debate sobre a política de drogas no Brasil à época de seu lançamento, em 2011 (CineGRI, 2020, p. 57).

Já a obra “Illegal” (Tarso Araújo e Raphael Erichsen, 2014), documentário também brasileiro, trata do tema das drogas com um recorte bastante específico: a luta judicial de pais e mães para importar legalmente medicamentos com a substância canabidiol, produzido à base da cannabis sativa (sem propriedades psicotrópicas), para seus filhos que sofrem de convulsões (em doenças como epilepsia, CDKL 5 e a Doença de Crohn). Também são abordados outros casos de doenças cujos tratamentos demandam medicamentos à base de canabidiol. Um dos trunfos desta produção cinematográfica é mostrar como a luta pela legalização das drogas também passa por demandas medicinais urgentes, à parte da reivindicação, liderada por movimentos antiproibicionistas, do direito individual ao uso de substâncias psicotrópicas. Como fala Katiele Bortoli, uma das mães mostradas no filme, “se para salvar a vida da minha filha e dar uma vida melhor para ela eu tiver que traficar, eu

traficarei. A palavra é essa, traficar.” (Araújo e Erichsen apud CineGRI, 2020, p.58). Enquanto não há regulamentação sobre o uso de algumas substâncias para fins medicinais, toda e qualquer comercialização é tratada a partir do aspecto penal e configura crime. Nesse sentido, o filme tem enorme potencial para sensibilizar um público que reduz a questão da legalização de algumas drogas ao viés moral e da busca pelo prazer individual.

“Leaving la floresta” (Caleb Colliere Dan Roge, 2011) é um documentário estadunidense que busca tratar dos danos da guerra às drogas na Colômbia, levada a cabo por meio do Plan Colombia, política externa norte-americana que consiste em um conjunto de interferências militares dos EUA no país sul-americano para “combater o narcotráfico”. O documentário acompanha a família de Abelardo e Olga, pequenos agricultores colombianos de cacau, iúca e banana-da-terra, que tiveram que abandonar sua propriedade familiar após suas plantações serem dizimadas por pesticidas atirados por aviões estadunidenses. Estes visavam as áreas de plantio de coca, com o intuito de impedir a produção de cocaína. Tendo perdido tudo e sem a menor proteção jurídica, os camponeses se veem em uma situação kafkiana, desprovidos de qualquer perspectiva para conseguir moradia e trabalho. Este relato, no âmbito micro, também ajuda a refletir sobre os impactos negativos que a ininterrupta política de Guerra às Drogas deixa pelo caminho, atingindo grupos sociais vulneráveis e que frequentemente nada têm a ver com a produção, distribuição ou mesmo consumo de ilícitos (CineGRI, 2020, p. 58). No Brasil, com suas próprias particularidades, existem paralelos possíveis de serem estabelecidos, sobretudo ao considerarmos que

como nos demais países americanos, o tráfico de drogas é (...) associado a populações pobres, habitantes de favelas e periferias e vinculado aos chamados comandos ou partidos do crime. Apesar de a situação da produção, tráfico e consumo de drogas ilícitas no Brasil não configurar um quadro tão simples, o vínculo entre narcotráfico

e pobreza tem justificado seguidos programas de segurança pública que insistem na repressão e no proibicionismo como meios para lidar com a questão das drogas (Rodrigues, 2012, p. 28).

Essas produções cinematográficas, ainda que com destacadas diferenças, são exemplares da recente ascensão do debate sobre a criminalização de substâncias ilícitas e as políticas de Estado em relação a elas – vale ressaltar que todas foram lançadas na última década. Mais do que isso, oferecem uma bela amostra de como o tema abarca importantes aspectos jurídicos, medicinais, sociais, econômicos e diplomáticos, indicando a relevância deste debate - e, igualmente, sua complexidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Macondo confluem identidades próprias de uma cultura generalizada. Estas identidades se veem cada vez menos a partir das diferenças, e mais a partir dos espaços comuns, como a colonização, os mitos de origem, o indigenismo e a barbárie da civilização. Porque nós, latino-americanos, compartilhamos um passado comum muito peculiar. Na hora em que nos encontramos, essa história comum, tão poderosa e intensa, vem à tona invisível e se traduz pela sensação de que já nos conhecíamos há muito tempo (Aldaco, 2008, p. 91).

Essa riqueza de diversidade é coibida pela homogeneização promovida pela massificação da cultura latino-americana sob a marca da narco-violência - e seus desdobramentos. Vale a pena nos perguntarmos se o deslocamento das “monoidentidades” nacionais para uma multiculturalidade global, sob a égide do latino-americanismo, não incorre em um “fundamentalismo reverso”. Este se manifestaria através de um “fundamentalismo macondista” que congela o latino-americano como santuário da natureza pré-moderna e sublima o continente como o lugar em que a violência social é fetichizada pelos afetos. Encerrar a cultura

latino-americana a um só paradigma de recepção é apenas uma forma de situar a heterogeneidade da América Latina em um contexto de globalização.

É fundamental que reconheçamos que, de fato, existe uma profunda identidade latino-americana que pode ser recuperada e que se manifesta em muitas formas de resistência e sobrevivência, manifestas inclusive nas obras apresentadas, ao invés de violência e imoralidade. Mas tal identidade não se refere a conteúdos essenciais fixos, sendo melhor concebida como um processo de identificação (Larraín, 1994, p. 59, grifo nosso). O que deve encontrar-se não é tanto um conteúdo, mas modos de identificação que mostrem a presença de um centro energético próprio, complexo e caleidoscópico. O cinema, assim como a literatura, é uma das janelas que podem nos levar a essa complexidade.

NOTAS

[1] Segundo a definição de Pierre Bourdieu, entende-se como violência simbólica as humilhações e legitimações da desigualdade e hierarquia desde sexismo e racismo até íntimas expressões de poder de classe (1997; 2000). Ela é exercitada através da cognição e incompreensão, conhecimento e sentimento, com consentimento do dominado (2002).

[2] Obras como “Maria cheia de graça” (Joshua Marston, 2004) e A mula (Clint Eastwood, 2018) fogem a essa generalização.

REFERÊNCIAS

ALDACO, G. **Una familia latinoamericana en Macondo**. Revista Universidad, Ruta crítica. México. Disponível em: <<http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/23->

[7Una%20familia %20latinoamericana%20en%20Macondo.pdf](http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/23-7Una%20familia%20latinoamericana%20en%20Macondo.pdf)>. Acesso em 11 set. 2016.

BOURDIEU, P. **Pascalian Meditations**. Cambridge: Polity Press, (1997) 2000.

_____. **Masculine Domination**. California: Stanford University Press, 2002.

CineGRI, Boletim Segurança. Acervo CineGRI, São Paulo, v.1, n.2, Fevereiro de 2020.

Disponível em: <https://8bb368f8-103d-4001-966b-8b1832179dd9.filesusr.com/ugd/a071ed_cd805517aea54a739dc0c6c11653cead.pdf>. Acesso em 27 Fev. 2020.

COGGIOLA, O. **Economia Política do Comércio Internacional de Drogas**. Universidade e Sociedade, Brasília, ano XV, n. 35, p. 115-125, fev/2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. Estados Unidos: Vintage Español, 2009 [1967, 1a. ed.].

_____. **La hojarasca** (7a. ed). Barcelona: Bruguera, 1984 [1955, 1a. ed.].

HSIN-MEI CHIU, E. **Macondo: Más allá del pueblo fictício**. 2014, Disponível em: <https://www.academia.edu/10239112/Macondo_m%C3%A1s_all%C3%A1_del_pueblo_ficticio>. Acesso em 11 set. 2016.

ITTC (Instituto Trabalho, Terra e Cidadania). **Situação das mulheres pode ser mais grave do que apontam os dados oficiais**. 14 Dez. 2015. Disponível em: <<http://ittc.org.br/situacao-das-mulheres-presas-no-brasil-pode-ser-mais-grave-do-que-apontam-dados-oficiais/>>. Acesso em 11 Set. 2016.

LARRAÍN, J. **La Identidad Latinoamericana. Teoría e Historia**. Ed. Estudios Públicos. Santiago, Chile, 1994, p. 59.

_____. **Identidad latinoamericana**. LOM ediciones. Santiago, Chile, 2001, p. 51.

RODRIGUES, Thiago. **Narcotráfico e Militarização nas Américas: Vício de Guerra**. Rio de Janeiro, vol. 34, no 1, janeiro/junho 2012, p. 9-41

SILVA, E. **Identidad Nacional y Poder**. Ediciones Abyala-Yala, Quito, Ecuador, 2005, p. 143-145.

FILMES

Amazonas clandestino. David Beriain, 2015.

A mula. Clint Westwood, 2018.

Cartel land. Direção: Matthew Heineman, 2015.

Contrabando y traición. Arturo Martínez, 1977.

Cortina de fumaça. Rodrigo Mac Niven, 2010.

Down Argentine way. Serenata tropical. Irving Cummings, 1940.

Illegal. Tarso Araújo e Raphael Erichsen, 2014.

La banda del carro rojo. Rubén Galindo, 1978.

Las muñecas de la mafia. Luis Alberto Restrepo, 2009-2010.

La reina del sur. Walter Doehner e Mauricio Cruz, 2011-2019.

Leaving la floresta. Caleb Collier e Dan Roge, 2011.

Maria cheia de graça. Joshua Marston, 2004.

Miami vice. Anthony Yerkovich e Andres Carranza, 1984-1990.

Narco cultura. Shaul Schwarz, 2013.

Narcos. Chris Brancato, Carlo Bernard e Doug Miro, 2015.

Na rota do dinheiro sujo. Ep. 4 "Banco dos cartéis", Kristi Jacobson, 2018.

Pablo Escobar: el patrón del mal. Carlos Moreno, 2012.

Quebrando o tabu. Fernando Grostein Andrade, 2011.

Traffic. Steven Soderbergh, 2001.



D O S S I Ê

Ensaio sobre o experimental no curta-metragem brasileiro contemporâneo

Essay on the experimental work in contemporary brazilian short-films

Isabella Stefanini

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

RESUMO

Emprestando dos escritos e o estilo do Jairo Ferreira, o ensaio retoma o que já foi o exercício experimental no país e investiga o que o passado pode dizer sobre o que significa inovar no presente. O curta-metragem foi essencial para a iniciação no cinema dos grandes nomes do Cinema Novo: Cacá Diegues, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Paulo César Saraceni – todos experimentaram no formato menor. Embora hoje seja ainda verdade que muitos dos novos cineastas começam fazendo carreira em festivais com filme curta, cineasta amador não é sinônimo de cineasta experimental. Os festivais de cinema

ABSTRACT

Borrowing from Jairo Ferreira's writings and style, the essay takes up what was once the experimental exercise in the country and investigates what the past can say about what it means to innovate in the present. The short film was essential for the initiation of the great names of Cinema Novo: Cacá Diegues, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Paulo César Saraceni - all experimented in the shorter format. Although today it is still true that many of the new filmmakers start making their careers at festivals with short films, amateur filmmaker is not a synonym for experimental filmmaker. The country's film festivals have

do país institucionalizaram o termo "experimental" como um dos possíveis gêneros de realização de um filme. Por meio da análise de três curtas-metragens nacionais realizados entre 2010 e 2017, o ensaio busca investigar o que é realmente a atividade de cinema de invenção no Brasil hoje. São apresentadas, ainda, hipóteses sobre a intersecção das cenas de produção de filme curta e a de filme experimental como ambas práticas marginais ao grande público, que é majoritariamente alimentado pela lógica narrativo-industrial do cinema mainstream. Entre pensamentos da história das artes, a reprodutibilidade técnica e a emancipação do cinema, o ensaio traz também o debate de arte versus indústria, ou o trabalho de artistas e o de fazedores de filmes.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro, curta-metragem, filme experimental, artes visuais, festival de cinema.

institutionalized the term "experimental" as one of the possible genres for making a film. Through the analysis of three national short films made between 2010 and 2017, the essay seeks to investigate what really is the activity of "invention cinema" in Brazil today. Hypotheses about the intersection of short film and experimental film production scenes are presented as both marginal practices for the general public, which is mainly fed by the narrative-industrial logic of mainstream cinema. Among thoughts in the history of the arts, technical reproducibility and the emancipation of cinema, the essay also brings up the debate of art versus industry, or the work of artists and that of moviemakers.

KEYWORDS: Brazilian cinema, short-film, experimental film, visual arts, film festival.

“Se o experimental no cinema brasileiro (ou não) foi uma questão fundamentalmente de estética e será basicamente uma questão de estética, então é uma questão essencialmente de estética.

A música da estética. A luz da música. A estética da luz.

Cinema de invenção. Cinema: cinema. Cinema-cinema.

A estética da música. A luz da estética. Cinema.

O experimental: cinema universal. À luz de sua estética. Uma estética silenciosa porque musical. Uma estética musical porque silenciosa. Principalmente quando falada do início ao fim.

Invenção de uma outra estética. Invenção da música de outra ordem. Cinematografia: invenção permanente.

O experimental em nosso cinema (ou não): a música da luz.

Janela da câmera: pauta do autor da composição iluminada. O autor da experimentação cinematográfica usa essa janela como pauta musical. Estética da luz: música do experimental. Supra-sumo do cinema de invenção.

Não há essa de que um filme do experimental em qualquer latitude e em qualquer cinematografia nunca foi nem será ouvido: ele é ouvido. Ouça com olhos livres.

Se a música da luz foi vista e será vista, então é vista. Veja com ouvidos livres.

O experimental em nosso cinema é a música da mente livre. A iluminação de um novo

continente. A música de um novo ser da experimental cinematografia terrestre ou não. Estética visionária.

Cinema: poema. Autor de cinema: poeta. Experimental: profeta.

Experimental: antena. Cinema: a estética da luz. ”

Jairo Ferreira

Existe uma distinção clássica entre as artes que se materializam no espaço, como a pintura e escultura, e as artes que se desdobram no tempo, como a música e o teatro. Durante séculos os artistas contribuíram fundamentalmente para os avanços técnicos dos meios artísticos e desenvolvimento de diferentes práticas nas artes. Na pintura, por exemplo, foram responsáveis pelos experimentos realizados com a tinta e a tela, pelo aperfeiçoamento dos materiais, a preparação dos pigmentos. Assim, o mérito do visual na imagem artesanal era inteiramente do artista. Com o advento da imagem técnica, essa lógica foi rompida.

Não cabe aqui entrar na história da imagem técnica, mas pode-se sintetizar que ela foi um resultado da troca entre diferentes pesquisadores ao redor do mundo e ao longo de décadas, com inúmeras invenções tecnológicas com aplicações em diversas áreas do conhecimento científico. Durante todo o século XIX foram experimentações em captação, impressão, movimento e exibição para chegar nas técnicas primordiais do cinema. Nesse processo, em contrapartida à produção artesanal, a competência da produção pertence aos pesquisadores-cientistas, não ao artista que fez uso de técnica alheia.

A tecnologia da imagem em movimento serviu para unir as artes do espaço e do tempo, o estático e o movimento, a imagem e a música. Imagem pela luz e o cinema como música da luz. Ela aproximou a representação ao mundo sensível, oferecendo ao espectador diferentes ângulos de visão e oferecendo o trabalho dos olhos no movimento da câmera. Com a proposta de aproximação, cresceu alinhada à realidade, sem inteiramente se liberar de situações narrativas ou noções temporais lineares nem desafiar esse trabalho visual da percepção humana. A produção clássica, dominante e hegemônica, enraizada enquanto história do cinema, é narrativa-representativa-industrial, e foi ela que consolidou a grande indústria do cinema.

Em todos os textos de Adorno, o cinema era citado somente para criticar a indústria

cultural, como um produto central e mais significativo dessa indústria que manipula seus consumidores, tira-lhes a consciência e a autonomia e faz deles seu objeto passivo, reforçando o conformismo e a aceitação do status quo. Para Adorno, o cinema deixou todo seu potencial artístico de lado ao fazer uso de técnicas de reprodução mecânica e de produção em massa, transferindo uma motivação de lucro que aboliu qualquer possível autonomia enquanto obra de arte. Diz ainda que a pretensão do cinema em ser arte é ilegítima porque, ao contrário da arte, na indústria cultural a técnica permanece extrínseca ao objeto.

Em “Notas sobre o filme” (1966), porém, Adorno finalmente reconhece uma alternativa do que seria o “cinema emancipado”. Ele dificilmente vai ter o selo de qualidade técnica financiado pela grande indústria, mas pode sim ter validação enquanto arte. O problema de Adorno foi ter vivido na Califórnia. É claro que as asserções do filósofo eram coerentes para Hollywood, mas desconsidera todo um trabalho de vanguarda experimentado desde o próprio surgimento do cinema. De fato, a técnica permanece extrínseca ao objeto, creditada aos pesquisadores-cientistas, mas ao artista cabe a aptidão própria de uso da tecnologia, a sinfonia de cores, ritmos e formas, a inovação na manipulação do dispositivo.

Existe uma outra história do cinema, uma marginal, que escapa do público da mesma forma que escapou de Theodor Adorno. Cinema emancipado. Cinema independente. Cinema de vanguarda. Cinema de invenção. Cinema underground. Cinema *queer*. Cinema marginal. Cinema experimental. Cinema do dispositivo. Cinema de artista. Cinema de museu. Não objetivo traçar um panorama dessa outra história, mas usar seus teóricos para entender as especificidades desse cinema e então abordar o curta-metragem brasileiro contemporâneo sob a ótica do experimental.

O casal estadunidense de estudiosos do cinema Wheeler Winston e Gwendolyn Audrey traz contribuições acerca da produção experimental nos Estados Unidos e o

filme queer. Para observações da produção no Reino Unido e Europa e a economia do cinema independente, utilizo o artista David Curtis. Cinema de Invenção, quase uma literatura experimental, do cineasta paulistano Jairo Ferreira, insere as mais claras e ao mesmo tempo menos precisas concepções sobre a estética e exercício experimentais. Com o artista mineiro radicado carioca André Parente, consigo conceituar as aproximações entre a forma fílmica e a arte plástica. Por último, cito toda a bibliografia quanto ao vídeo com um pedido de desculpas, pois não mantenho a diferenciação entre filme e vídeo na discussão de produções realizadas depois de 2010 no formato digital.

Além do experimental, há uma outra forma de cinema que possui uma definição muito vaga, circulação reduzida e obstáculos de mercado: o curta-metragem. No I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (Rio de Janeiro, 1972), em sessão plenária dedicada aos realizadores de curta-metragem, o produtor Luiz Fernando Graça Mello levantou a seguinte questão:

A definição do que é curta-metragem é bastante vaga, apesar de ter sido dada ao INC a incumbência de determiná-la. [...] De acordo com a legislação vigente, longas-metragens são filmes que têm duração superior a sessenta minutos, e curtas-metragens são aqueles que têm duração inferior a vinte minutos. Temos aqui um negócio engraçado: os filmes de vinte a sessenta minutos não existem. No entanto eles são produzidos.

O Instituto Nacional de Cinema (INC, 1966 – 1975) tomou, então, medidas que incentivariam a produção e circulação de curtas no país. A exibição seria compulsória, mas submetendo o produtor independente – a maioria gritante no caso do cinema de curta-metragem, que investia em seus próprios filmes e se encontraria posteriormente com grandes dívidas, estando sujeito às regras do mercado – às burocracias de seleção temática e tempo máximo estipulado em 10 minutos. De

acordo com o livro “O filme curto” (SOUZA, 1980), a burocracia privava o curta de suas funções básicas, “a pesquisa, a experiência temática e de linguagem, bem como a introdução de novos cineastas”. Para Jean-Claude Bernardet, o curta-metragem teve importância decisiva para a história do cinema brasileiro, a considerar que o Cinema Novo se iniciou na forma curta. É mais fácil, barato e acessível experimentar, inovar e pesquisar no formato menor.

Atualmente, passados os aborrecimentos do órgão de cinema associado à ditadura, conquistadas políticas públicas de incentivo e fomento ao audiovisual e filme de curta-metragem, criados inúmeros festivais por todo o país que contemplem e prestigiem a forma curta e com mais escolas do ensino superior e técnico em audiovisual, muitos realizadores contemporâneos parecem levar a convicção de Bernardet de modo excessivamente literal. O curta-metragem não é só um longa enxugado, de fato possuindo estruturas e linguagens próprias, mas com as quais é inteiramente possível obedecer ao modelo narrativo-representativo-industrial.

Muitos cineastas têm inscrito seus curtas em festivais sob o “gênero experimental”, quando na verdade pode ser apenas um cinema amador (ao invés de inovador) ou um cinema de ficção com temática de vanguarda (ao invés de cinema de vanguarda), por exemplo. O I Festival do Filme Brasileiro de Curta Metragem, realizado em 1965, em Salvador, instituía em seu regulamento três categorias de filmes de curta metragem, de duração máxima de trinta minutos, em 16 ou 35mm: Documentário, Experimental e Ficção. Essa categorização é mantida até hoje em editais e inscrições de festivais, ocasionalmente com o acréscimo da categoria Animação.

Se para Jairo Ferreira seus contemporâneos eram ainda a retaguarda da vanguarda, ficaria insatisfeito ao saber que hoje a experimentação é ainda considerada um gênero. Para ele, o pensar em ser experimental não necessariamente seria estar experimental e o significante tem muito mais importância que o significado. Assim, o experimental

não pode ser um gênero, como se detentor de estilo e técnica próprios, quando é a ausência de propriedade que começa a fazer dele experimental. Seria a ausência de características comuns que reuniria uma coletânea de filmes experimentais. E se a ausência do comum vira um fator comum, então todo filme tem um pouco de experimental no seu significante, validando também a extinção do método como gênero.

Selecionei três filmes nacionais de 2010 a 2016 para abordar dentro da perspectiva do experimental, segundo critérios desenvolvidos na apresentação de cada filme. A proposta é entender como a prática se insere na produção contemporânea e contemplar os limites entre as barreiras formais-narrativas dos gêneros. Os filmes são “Fantasmas”(André Novais, MG, 2010), “Sem Título #1: Dance of Leitfossil”(Carlos Adriano, SP, 2014) e “Maldição Tropical” (Luisa Marques, RJ, 2016).

Enquanto os outros dois selecionados fazem parte de uma nova geração de cineastas da contemporaneidade, Carlos Adriano já fazia filmes três décadas antes. Foi aluno da ECA, cresceu com o cinema marginal, frequentou os mesmos espaços do boca de lixo e conviveu, teve como mestre e produziu com o artista, cinéfilo, produtor, programador e agitador cultural Bernardo Vorobow. O filme “Sem Título #1: Dance of Leitfossil” presta homenagem ao Vorobow e à colaboração entre os dois. Teoricamente.

“Dance of Leitfossil” é um filme de *found footage*. A dinâmica desse recurso consiste em exclusão e inclusão de arquivos que, ao serem reapropriados para o filme, respondem a uma nova ordem de significado. Assim, não é exatamente “documento encontrado”, é documento selecionado e ressignificado, monumentalizado dentro do filme. Em teoria, o “Dance” é composto por três arquivos visuais diferentes: uma fotografia de Vassourinha, o sambista paulistano, usada anteriormente no documentário “A Voz e o Vazio: A Vez de Vassourinha”, realizado por Carlos Adriano

e Bernardo Vorobow; trechos da dança de Fred Astaire e Ginger Rogers em “Ritmo Louco” (1936); uma filmagem antiga sorridente de Vorobow. Ou uma criança que faz “shh” com a mão, um casal que dança e um velho que ri. Tudo isso ao som de Desfado, da Ana Moura.

Na sua introdução ao cinema underground americano, Sheldon Renan fala, acerca do vídeo, que houve uma progressão rumo à complexidade e à simplificação, podendo-se despende mais e gastar menos para fazer um filme. “Atribui-se a Jean Cocteau a afirmação de que o filme não se tornará uma arte até que seus materiais sejam tão baratos como o lápis e o papel. Esse ponto está se aproximando incessantemente. À medida que ele se aproxima, a liberdade aumenta, e o filme de arte pessoal se torna mais vital” (1967). Dance faz parte da série Apontamentos Para uma AutoCineBiografia (em regresso) composta por três curtas digitais e emancipados.

Ao contrário de filmes comerciais, os filmes artísticos não precisam seguir uma lógica de mercado ou se submeter a escolhas de marketing. Eles operam fora desse sistema, livres e autônomos da audiência de massa. Por outro lado, têm dificuldade em encontrar seu público, seja pelos altos custos de distribuição, seja pela característica de um cinema profundamente pessoal, que por ora não se entrega mastigado ao espectador. “Sem Título #1: Dance of Leitfossil”, o primeiro da autocinebiografia do Carlos Adriano, é um filme de luto que dificilmente conversaria com uma audiência que não fosse familiarizada com o cineasta, seu trabalho e sua proposta, ou ao menos com um corpus experimental de cinema; ainda assim, o contexto de cada imagem é subvertido na apreciação do filme e o sentido é dado pela montagem, possibilitando pelo espectador uma fruição (ainda que interrompida pelas telas pretas) que independe de suas origens.

Além do experimental, sugiro, segundo a conceituação do documentário de Fernão Ramos (2008), que o caráter biográfico do filme flerta com o domínio documental,

como um documentário pós-moderno de arquivo e sem qualquer aproximação científica da objetividade ou razão, mas sim expressivo e sensorial.

O filme “Maldição Tropical” de Luisa Marques, se insere também entre os domínios do experimental e o documentário, além da ficção. O primeiro pela demonstração plástica da edição em uma sinfonia de cores, ritmos e formas sugestivas de abstração da matéria-movimento e a presença de imagens flutuantes que não são atribuídas a um personagem (suas ações ou sua psicologia), se liberando de uma situação narrativa; o segundo, nas asserções acerca do Brasil dos anos 50-60 cruzando a persona tropical Carmem Miranda com o Aterro do Flamengo, moderno complexo de lazer onde está localizado o Museu Carmem M; o terceiro, na narrativa de ficção científica desenvolvida com a história e o fantasma do passado.

Mas tanto faz, porque ele é demasiadamente queer para ser situado além da sua marginalização enquanto gênero experimental e filme de artista. O queer é um cinema transgressor, o esquisito, que não só rompe com o modelo clássico, mas também subverte seus elementos por meio da apropriação destes, por vezes aliado à estética camp ridicularizando a forma dominante. Uma exemplificação do deboche em “Maldição Tropical” é a caracterização do fantasma com apenas um pano branco que grita simultaneamente baixo orçamento e escolha deliberada de design.

Fez parte do projeto Curta Mulheres, que contou com 52 filmes ao longo de 12 meses feitos por diretoras mulheres de diferentes partes do Brasil. Apesar de não ser um filme de museu, compôs no Tate Modern, em Londres, a programação da exibição “Tropicália and Beyond: dialogues in Brazilian film history” sobre o legado da Tropicália e seus efeitos sobre a produção filmográfica no Brasil. Em “A History of Artists’ Film and Video in Britain”, David Curtis critica a concepção museológica de que a validação de um filme enquanto arte está na realização planejada para o ambiente de arte, o museu. Seja o fazedor de filme um pragmático ou visionário, ele

vai aceitar a necessidade de criar para quem quiser exhibir; o cinema emancipado é também livre dos luxos.

Houve uma disseminação massiva de diferentes termos para definir aqueles que experimentavam com filmes. Alguns se desgastaram, perderam sentido ou foram utilizados indiscriminadamente. Cineasta experimental, fazedor de filme, artista, artista de cinema, videoartista, independente. As diferenciações poderiam partir da origem do autor, fosse no cinema ou nas artes plásticas, ou do local de exibição, como em salas de cinema, espaços domésticos, televisão ou museus. No seu “ABC da Literatura”, Ezra Pound faz uma classificação de escritores, cuja categoria mais nobre é a dos “inventores”. Estes são os autores que descobriram um processo. Em “Cinema de Invenção”, Jairo coloca os cineastas que descobrem novos processos como inventores.

André Novais, diretor de “Fantasmas”, é um inventor. O filme é uma ficção realista ao mesmo tempo que propositor de debates do experimental. Dois amigos conversam na laje de uma casa, personagens e narrativa desenvolvidos no diálogo entre eles, enquanto a imagem é fixa da vista da laje e a cidade acontece como opção única à vista do espectador, enquanto os personagens permanecem omitidos. Eventualmente, a presença do dispositivo na laje é revelada sem que a quarta parede seja necessariamente quebrada e a câmera continua fazendo parte da diegese. Essa metalinguagem instaura a imagem da câmera como objeto de contemplação do espectador ao mesmo tempo que é objeto dos personagens. Quando tarjas pretas são adicionadas na imagem, ela se desloca para objeto de manipulação do personagem. A narrativa é clara. O Gabriel sente falta da Camila e grava a rua esperando que ela apareça, enquanto o amigo Maurílio diz que é uma má ideia e pede para parar a gravação. A Camila aparece e o Gabriel promete que agora vai conseguir esquecer a ex-namorada, só queria ter certeza. Ele não consegue esquecer e usa a imagem

gravada para poder observar a Camila repetidamente. Essa lógica só é possível pela composição da imagem e do diálogo, ao mesmo tempo que a imagem de um posto de gasolina não possui lógica sozinho e o diálogo banal parece insignificante. O sentido na narrativa é dado pelo que nem aparece no quadro.

A câmera ligada percebida e verbalizada é o que justifica também ao público o porquê de estarem olhando para um posto de gasolina. A verbalização da câmera em um primeiro momento e o surgimento de tarjas pretas ao redor do quadro no segundo momento são os recursos que dividem esse filme em três registros: o objetivo, de contemplação; o subjetivado, ao enunciar a câmera e participar do fluxo de captação da imagem; o de recepção, ao externar o fluxo de captação para manipulação da imagem. Esses três registros podem também, de certa forma, passar pelos diferentes domínios ou gêneros dos nossos festivais. O primeiro remete à forma clássica narrativa na ficção, o espectador observa a realidade representada. O segundo se assemelha ao recuo do cinema direto, levando o espectador a questionar se aquela narrativa é ficcional ou apenas documentada. No terceiro momento, a demonstração de manipular a materialidade da imagem que o espectador acabou de presenciar sendo gravada se aproxima do cinema disruptivo e inventivo, se apropriando das tecnologias em uma nova forma de contar história.

Não existem limites concretos entre os domínios do cinema. O curta-metragem é um formato mais propício para a experimentação e possui uma linguagem própria, mas isso não significa que todo curta será experimental. O cinema de ficção tende a obedecer a uma lógica narrativa-representativa-industrial, mas as narrativas ficcionais podem ser criadas de muitas formas e alguns recursos podem ser pioneiros ou emprestados de inventividade emancipada. O documentário parece possuir uma proposta clara, mas sua execução vai perpassar a ciência, a arte e/ou o drama. É compreensível que festivais precisem de categorização para executar sua curadoria,

programação e premiação, mas não se pode deixar de discutir a coadjuvação dos gêneros e, ainda, como a separação deles pode acabar por silenciar o que é realmente a atividade experimental no país.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas sobre o filme** (1966). In: Cohn, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986

COCCHIARALE, Fernando (curad.); PARENTE, André (text.). **Filmes de artista: Brasil, 1965-80**. Rio de Janeiro, RJ: Metropolis: Contra Capa, 2007

CURTIS, David. **A history of artists' film and video in Britain**. London: BFI, 2007

DIXON, Wheeler W.; FOSTER, Gwendolyn Audrey. **Experimental cinema: the film reader**. London: Routledge, 2002

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. Enciclopédia do cinema brasileiro. 2. Ed

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo, SP: M. Limonad: EMBRAFILME, 1986

HISTORIA do cinema mundial. Coautoria de Fernando Mascarello. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008

LE GRICE, Malcolm. **Experimental cinema in the digital age**. London: BFI, 2001

MACDONALD, Scott. **Avant-garde film: motion studies**. Cambridge [Inglaterra]; New York, NY: Cambridge University Press, 1993

NASSAR, Kety Fernandes (Coord.). **Rumos cinema e vídeo: linguagem expandidas 2012-2014**. Organização de Claudiney José Ferreira; Tradução de Carmen Caballa. 7. ed. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2014

Centro de Pesquisa de Arte Brasileira. O filme curto. São Paulo, SP, 1980 2v.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?**. São Paulo, SP:

SENAC São Paulo, 2008

REES, A. L. **A history of experimental film and video: from the canonical avant-garde to contemporary British practice**. London: BFI, 1999

SOUZA, Carlos. **O Filme Curto**. Editora PMSP, São Paulo, 1980

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1977

FILMES

FANTASMAS. André Novais Oliveira. Filmes de Plástico. 2010, 11 minutos, digital

LEITFOSSIL Sem Título #1: Dance of. Carlos Adriano. 2014, 5 minutos, digital

TROPICAL Maldição A. Luisa Marques. 2017, 14 minutos, son., color., 16 mm

O discurso cinematográfico sobre Brasília e a ideologia desenvolvimentista

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.” (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Cinematic discourse on Brasília and developmentalist ideology

João Gabriel de Oliveira

Universidade de Brasília. Instituto de Psicologia.

RESUMO

A produção audiovisual sobre Brasília, importante veículo ideológico do nacional-desenvolvimentismo, passa a criticar este projeto nas décadas de 1960 e 1970. Relacionando cinema, história e o debate sobre Teoria Marxista da Dependência, as limitações do projeto desenvolvimentista são discutidas.

PALAVRAS-CHAVE: cinema candango, história de Brasília, desenvolvimentismo; Teoria Marxista da Dependência, ideologia.

ABSTRACT

Film production about Brasília, previously an important vehicle of national-developmental ideology, started taking a critical stance on this project since the 1960s. Articulating history, film analysis and the debate on the Marxist Theory of Dependency, the limits of developmentalism are discussed.

KEYWORDS: candango cinema, history of Brasília, national-developmentalism; Marxist Theory of Dependency, ideology.

INTRODUÇÃO - POR QUE BRASÍLIA?

Dentre todas as cidades brasileiras, é possível que Brasília seja campeã em termos de mitos, fábulas, mistificações sobre sua criação.

O historiador Hermes Aquino Teixeira, em sua dissertação “Brasília: o outro lado da utopia”(1956-1960) (TEIXEIRA, 1982), explicita muito bem os obstáculos que alguém que se propõe a fazer um resgate historiográfico sobre a capital federal irá enfrentar. Para além do descaso à memória histórica na preservação precária ou até mesmo na destruição literal de documentos valiosos para a reconstrução desse passado, o autor aponta a escassez de estudos críticos sobre a história de Brasília. Prevaecem, em vez disso, documentos escritos por figuras que ocuparam importantes cargos gerenciais e econômicos na construção da capital, muitas vezes em formatos memorialísticos e sem uma metodologia historiográfica compreensiva e consistente, ecoando um discurso oficial profundamente ideológico.

Mas qual a relação entre o cinema, a ideologia desenvolvimentista e a história de Brasília? Embora a compreensão completa dessa inter-relação demande um desenvolvimento mais longo, o seguinte apontamento de Vladimir Carvalho, figura fundamental do cinema brasileiro, é um bom ponto de partida:

“O cinema foi uma presença marcante em Brasília desde a fase pioneira da construção da nova capital. Fosse pelo funcionamento algo rústico de “cinemas” ao ar livre com que se entretia a grande massa de trabalhadores nos momentos de folga, fosse pela presença mesma de grande número de cinegrafistas que trabalhavam para os cinejornais, documentando as visitas do presidente Juscelino Kubitschek e de outros chefes de estado. Pode-se mesmo dizer que Brasília veio à

luz sendo partejada pelo cinema. Nesse sentido, ela também é única no mundo: o cinema tem aqui a mesma idade da capital.” (CARVALHO, 2002, p. 19)

A transferência da capital para Brasília foi discutida desde o Século XIX, e a partir de 1922 passou a figurar como dispositivo constitucional. O debate sobre esta interiorização tem períodos de ressurgência irregulares ao longo da história brasileira, mas os principais argumentos para a mudança foram de ordem geopolítica - com a finalidade de impedir ataques de potências navais militarmente superiores - ou de explorar economicamente essa vasta região do interior. Entretanto, embora tivesse força de lei, a proposta da mudança da capital só se materializou quando presidente Juscelino Kubitschek incorporou essa mudança em seu Programa de Metas, base de sua campanha eleitoral de 1956. Como ele próprio anunciou na ocasião do discurso inaugural da Brasília, proferido em 21 de abril de 1960:

“No programa de metas do meu Governo, a construção da nova Capital representou o estabelecimento de um núcleo, em torno do qual se vão processar inúmeras realizações outras, que ninguém negará fecundas em conseqüências benéficas para a unidade e a prosperidade do País.” (KUBITSCHEK, 1960/2009, p. 52)

Demonstrada a importância do estabelecimento de Brasília como núcleo do Plano de Metas, cabe agora avaliar o conteúdo do projeto nacional-desenvolvimentista que ele preconizava, contextualizando-o a partir do debate teórico sobre a condição de subdesenvolvimento que ocorria no Brasil na época.

A principal organização que fomentou o pensamento desenvolvimentista na América Latina foi a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), que produziu estudos econômicos com o intuito de superar as barreiras ao desenvolvimento, apontando a industrialização como o elemento chave para a superação do atraso nas América Latina, cuja economia era tida como muito especializada e voltada para exportação (DOS SANTOS, 2000). Entretanto, o autor demonstra que a burguesia

industrial brasileira, que surgiu diante dos processos de substituição de importação em momentos de crise no capitalismo global (como as Guerras Mundiais e a Crise de 1929), dependia fortemente de divisas oriundas do setor agrário exportador. A partir do momento em que o capitalismo mundial foi reorganizado através da hegemonia estadunidense (após a Segunda Guerra Mundial), houve um fluxo de capital internacional que buscou ultrapassar as barreiras alfandegárias latino americanas, se voltando para o investimento em manufaturas destes países dependentes como forma de se voltar aos seus mercados internos.

Entretanto, Teixeira (1982) aponta que este discurso de ampliar o mercado interno e expandir a indústria acabou por ocultar a dependência histórica do bloco industrial-rural em relação aos centros hegemônicos do capitalismo. Dessa forma, o mecanismo de industrialização acelerada para assentar o progresso da nação, de “50 Anos em 5”, implicou medidas de facilitação do fluxo de capitais estrangeiros através de concessões tarifárias, creditícias, fiscais e até mesmo na introdução no país de maquinários que já eram obsoletos nos centros capitalistas. Apesar da introdução de um novo maquinário ter modificado a composição orgânica do capital brasileiro, maximizando nossa potencialidade industrial, isso não foi suficiente para minimizar a transferência de valor para os centros do capitalismo, dado estrutural na realidade do capitalismo dependente, visto que o setor industrial brasileiro permaneceu com baixa produtividade relação aos países centrais, com suas tecnologias mais avançadas e monopólios (MARINI, 1973).

A construção de Brasília foi o baluarte ideológico e síntese desse plano de “50 Anos em 5”, o que facilitou fluxos de capital estrangeiro para os setores de construção civil e da indústria automotiva, motivando uma expansão das malhas rodoviária e alimentando um estado particular de euforia popular (TEIXEIRA, 1982). Foi criado um forte sentimento de que todos seriam beneficiados pela construção desta capital,

o que motivou uma intensa migração interna oriunda principalmente do Nordeste, região que passava por sérias crises naquele período.

Portanto, a escolha do caso singular de Brasília e seu cinema para pensar a questão mais universal do subdesenvolvimento no Brasil e na América Latina não é incidental. Como apontou o jornalista Pompeu de Sousa em entrevista à Vladimir Carvalho, (...) Brasília é um microcosmo em relação ao macrocosmo que é Rio e São Paulo. Então, Brasília passou a dar um close-up. Um close-up da miséria brasileira. E então a utopia da “Capital da Esperança” se transformou na realidade de Capital do Desespero Nacional, que deu à essa nação a substituição da utopia pela realidade (CARVALHO, 1997, p. 361)

DE CERRADO A EL DORADO: O CINEMA E A FORMAÇÃO DO MITO

Para tratar do cinema nascente na capital federal, Moriconi (2012) recorre a uma divisão interessante: o da “ficção onírica” e do “real onírico”. O primeiro período corresponde a quando dois cineastas estrangeiros, Marcel Camus e Philippe de Broca, buscaram no caráter moderno e insólito da cidade em construção um espaço para dois longas metragens em que predominaram a projeção de idealizações estrangeiras sobre esta capital. Já no período do “real onírico”, os primórdios da fabricação ideológica da utopia Brasília, o autor localiza os esforços de alguns dos primeiros cinematógrafos como José e Sálvio da Silva, que tinham bastante proximidade com Juscelino e foram contratados por seu braço direito Israel Pinheiro, diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), para capturar alguns dos primeiros registros da construção. Entretanto, a figura que é mais lembrada na história como cinematógrafo da construção brasiliense é o fotojornalista e produtor francês Jean Manzon, que radicou-se no Brasil e desempenhou vários trabalhos no jornalismo e tem uma longa trajetória em filmes publicitários.

Aqui, o cinema de Jean Manzon foi escolhido como referência principal para analisar o conteúdo da ideologia nacional-desenvolvimentista no cinema tanto devido a sua ampla difusão (como filme-jornais; essas peças publicitárias atingiam todos os cantos do país), quanto devido à maneira inequívoca que sua obra responde aos interesses diretos do bloco agrário-industrial nos períodos da Década de 1950 e 1960. Isso se dá tanto pela maneira que ele mobiliza a iconografia do nacional-desenvolvimentismo (setores industrialistas, veículos, operários) quanto pela sua forma de utilizar a linguagem cinematográfica no intuito de criar uma identificação entre os objetivos desenvolvimentistas da burguesia industrial brasileira e os desejos e anseios da classe trabalhadora, não obstante a contradição estrutural de interesses entre estes grupos sociais.

Em “As primeiras imagens de Brasília” (MANZON, 1957), somos apresentados a sequências de imagens aéreas do processo de construção da cidade. A trilha sonora é erudita e imponente, e a estes planos longos e épicos é sobreposta uma narração em *voice-over* exaltando triunfalmente a empreitada mudancista. Todos os elementos operam no sentido de elevar a capital nascente ao estatuto de mito. Brasília é exaltada como “Cidade do Futuro”, e a voz que diz isso, grave e tão grandiosa quanto os planos aéreos dos primeiros momentos da construção do Palácio do Planalto, não coincidentemente pertence a Luiz Jatobá, popularmente conhecido como a “Voz do Brasil” por ter sido responsável pelas coberturas radiofônicas da transmissão governamental da Hora do Brasil por 45 anos. Em uma terra desbravada em que “o trabalho desconhece a noite” e “a idade da técnica encontra a idade da harmonia”, essa nova capital é elevada como um farol para “os longos caminhos da nova civilização brasileira”.

Já o filme-jornal “Coluna Norte” (MANZON, 1960) é ainda mais rico em representações dessa ideologia. Sua cobertura da construção da Rodovia Belém-Brasília, que

promovia o fluxo dos trabalhadores nordestinos para o Planalto Central, além de repetir as convenções do filme anterior de uma maneira que beira o formulaico, possui prevalência maior de registros da expansão rodoviária brasileira, uma das bases do Programa de Metas de Juscelino Kubitschek, que além da mobilização do setor da construção civil também promoveu a indústria automobilística. O caráter apelativo ao trabalhador é aqui ainda mais claro. Seu tratamento é repleto de vocativos de exaltação: “Pioneiros, ó pioneiros”, diz a voz de Jatobá, caracterizando Brasília como um “lugar de harmonia entre os povos do Sul e do Norte”, em que esta classe desbravadora, de “Jovens do Oeste”, encontraria riquezas e forjaria o desenvolvimento do povo brasileiro a partir do trabalho incansável, gerando, assim, o espírito do progresso. Dois momentos específicos deste filme merecem destaque. Primeiro, a simbologia sacrossanta empregada quando Manzon aborda a morte de Bernardo Sayão, engenheiro da NOVACAP morto em um acidente de trabalho durante a construção da estrada. Em uma história tão repleta de candangos mortos e apagados historicamente, é muito significativo o contraste entre a morte em massa dos pioneiros desconhecidos e a tratamento transcendental da morte de Sayão, narrada como o sacrifício de um grande homem pelo progresso. Em meio a imagens do enterro de Sayão, a voz de Jatobá, com seu eco lúgubre característico, se dirige aos candangos em uma maneira que beira o premonitório: “marchando é que morremos mais dignamente, Pioneiros, ó Pioneiros”.

Em segundo, façamos uma decupagem dos últimos dois planos do filme. O registro inicia com um plano da chegada de Juscelino Kubitschek no Planalto Central à bordo da chamada “Caravana da Integração Nacional”. Ele é felicitado, e bandeiras tremulam enquanto ele chega ao que hoje é a Praça dos Três Poderes. Destaca-se, no último plano, principalmente, a sobreposição imagética entre o Palácio do Planalto, de fundo, e um batalhão de ônibus Mercedes-Benz seguindo em direção da câmera

no primeiro plano, num percurso que se estende para além do enquadramento: uma encenação simbólica do progresso nacional-desenvolvimentista, cuja representação simbólica desconhece molduras, barreiras e limites e cuja estética está diretamente atrelada a pressupostos altamente ideológicos. Como nos lembra Xavier (2005), vemos aqui “a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante” (XAVIER, 2005, p. 38).

A crítica ao “nacional- desenvolvimentismo” no cinema pós-inauguração a partir do início da Década de 1960, ou seja, após a inauguração da cidade, é possível observar o surgimento de um cinema mais crítico acerca dos pressupostos ideológicos e intenções políticas que orientavam a produção cinematográfica em Brasília até então. É possível compreender esta mudança se analisarmos os vários acontecimentos culturais relevantes que ocorriam no Brasil ao longo deste período.

Em primeiro lugar, despontava no Brasil e no mundo o Cinema Novo, movimento que efetivamente exportou o cinema brasileiro e trouxe diversas inovações técnicas e críticas, com diretores que chegaram a utilizar todo este repertório novo de fazer cinema na própria capital federal (como foi o caso de Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha). Na década de 1960 também foi fundada também a Universidade de Brasília, que surge a partir de um plano revolucionário do antropólogo Darcy Ribeiro e do educador Anísio Teixeira. Seu curso de cinema foi pioneiro no Brasil, organizado por figuras de renome como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean Claude Bernardet, Dib Lutfi e Nelson Pereira dos Santos. Além disso, após a repressão ao corpo docente e discente da universidade e da demissão de grande parte do corpo docente em 1965, que levou à desestruturação deste núcleo cinematográfico, houve uma reestruturação da produção cinematográfica da Universidade de Brasília que ocorreu a partir da Década de 1970, selando a inclinação

documental que perpassa o cinema candango desde então (MORICONI, 2012). Para iniciar um debate sobre a crítica à mistificação brasiliense no cinema, escolhi três filmes fundamentais deste período crítico: “Fala Brasília” (1966), “Brasília: contradições de uma cidade nova” (1967) e “Brasília segundo Feldman” (1979).

Em “Fala Brasília” (SANTOS, 1966), dirigido e montado por Nelson Pereira dos Santos e com fotografia de Dib Lutfi, temos uma amostra pioneira de um olhar menos ideológico sobre Brasília. Desdobramento direto do ethos cultural de uma Universidade de Brasília nascente, os créditos iniciais deste curta-metragem já informam que a obra surge a partir de uma pesquisa dialetológica. Dado que Brasília se constitui através de um enorme fluxo migratório interno, o filme aborda os diferentes falares regionais dos trabalhadores que pertenciam à primeira geração de brasilienses. Nesse contexto, a pesquisa dialetológica orientada pelo linguista e professor universitário Nelson Rossi serve como prerrogativa para a criação de um retrato das mãos que desde 1960 edificam a capital em que, momentaneamente, foram depositadas esperanças de progresso e redenção nacional. Podemos dividir o filme em duas partes.

Na primeira, ambientada na Rodoviária, uma região chave para o fluxo de trabalhadores de todas as regiões administrativas adjacentes ao Plano Piloto até a atualidade, somos apresentados a trabalhadores diversos, oriundos de vários estados brasileiros. São estes: Pará, Amazonas, Alagoas, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Mato Grosso, Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais e Bahia.

Os entrevistados trazem à tona pensamentos diversos acerca do próprio trabalho, de sua condição em Brasília e suas aspirações. Destaca-se neste momento do filme a baixa interferência do documentarista/entrevistador no processo da entrevista. Há momentos em que vemos os trabalhadores conversando entre si, se interpelando

e se complementando em um processo dialógico que aponta que a experiência de Brasília é muito mais complexa e multideterminada do que os ideólogos da “Capital da Esperança” fizeram parecer no princípio da década. A partir da voz dos trabalhadores somos apresentados à força da publicidade que os trouxeram para esta cidade, às suas formas de inserção nesse contexto social e ao contraste entre as experiências da população oriunda das regiões Sudeste e Sul, sobretudo servidores públicos membros das camadas médias, e das denúncias de extenuantes horas de trabalho por parte da população oriunda do Norte e Nordeste, que compuseram a maioria do contingente migratório de Brasília.

Na segunda parte do filme, percebemos uma ruptura inicial a partir de sua ambientação nova: filmado na Concha Acústica, um teatro à céu aberto com arquitetura marcadamente modernista e minimalista no centro de Brasília, percebe-se um contraste claro em relação ao caráter dinâmico e populoso da rodoviária. Aqui, o grupo de entrevistados reduz-se a cinco: cada um representante de uma região brasileira. A fotografia de Dib Lutfi atinge seu nível máximo de criatividade enquanto enquadra estes trabalhadores sobrepostos às estruturas de concreto do teatro, originando planos que destacam a qualidade moderna da arquitetura e intrigantes jogos de sombra que se contrapõe sensivelmente ao caráter naturalista e discreto que o trabalho de câmera assume na primeira parte. Os trabalhadores, então, se dirigem à câmera detalhando como foram interpelados a participar da pesquisa pelos documentaristas. No momento final, cada entrevistador lê uma lista de palavras idêntica, e a através do recurso da montagem e da organização contígua das mesmas palavras pronunciadas por pessoas de regiões distintas, somos levados a perceber as diferenças dos falares regionais e a pluralidade das vozes que formaram a cidade e, até a atualidade, a constituem diariamente.

Em “Brasília: contradições de uma cidade nova” (ANDRADE, 1967) temos um processo

de planejamento e escopo distinto do caráter eminentemente acadêmico que fomentou a produção do filme anterior. Este curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade foi feito por encomenda da empresa Olivetti, e devido ao seu caráter crítico foi rejeitado e engavetado por seus financiadores. Diante disso, antes mesmo de submetê-lo à censura para ser avaliado, o diretor exibiu o filme no Festival de Cinema de Brasília e chegou até mesmo a receber premiação (SILVA, 2019).

O curta é narrado pelo poeta Ferreira Gullar, e sua estruturação é marcadamente dialética. Sua tentativa de estabelecer uma perspectiva crítica envolve, portanto, uma captura do caráter eminentemente contraditório da empreitada Brasília. Podemos notar delimitar três momentos distintos em sua construção, em que somos exibidos à cidade em suas diversas dimensões, que poderiam ser descritas como: (1) Brasília como utopia da modernidade, (2) Brasília em sua realidade contraditória, e (3) Brasília como possibilidade.

No primeiro momento, somos apresentados às dimensões idealistas que fomentaram o plano-piloto de urbanização da cidade. O tom imponente das filmagens aéreas e grandiosas dos filme-jornais de Jean Manzon são substituídos por uma prevalência de planos mais chãos, marcados tanto por movimentos de câmera situados em um nível de altura mais próximo a do ponto de vista de uma pessoa que anda pela cidade e seus comércios nascentes quanto pela utilização da câmera em travellings, em que acompanhamos a visão de um automóvel que desvela as particularidades desta capital indissociável de um certo imaginário dinâmico, industrial e automobilístico do nacional-desenvolvimentismo. A trilha sonora é a principal responsável pelo estabelecimento do caráter utópico do projeto brasileiro neste documentário. Aqui, os sonhos de criar uma capital bela e funcional, farol do desenvolvimento em que as diferenças de classe são dissolvidas pela convivência comum e harmoniosa em um projeto urbanista minuciosamente planejado são apoiados no caráter onírico da

peça “Gymnopédie Pt. 1”, do compositor francês Erik Satie.

Na segunda parte, há uma ruptura do caráter harmonioso e onírico que a peça musical anterior sugere. Em meio a imagens de uma feira de rolo em uma região periférica de Brasília, o cotidiano dos trabalhadores que edificaram a capital é enquadrado a partir de músicas regionais nordestinas, e, em suas entrevistas, esses trabalhadores revelam os diversos suplícios da experiência de marginalização e exploração que permeia seus cotidianos. Essa maioria populacional, visto que mais de $\frac{2}{3}$ da população daquele período habitava fora de região central retratada na primeira parte do documentário, revelam a partir de entrevistas a longa viagem de ônibus até a região central, seus locais de trabalho, em gastam até três horas em um modelo precário de transporte público; o contraste entre o planejamento moderno verticalizado no urbanismo do centro e o caráter espontâneo, arcaico e horizontalizado das então chamadas “cidades-satélite” em que viviam; e das condições de trabalho extenuantes.

No terceiro e último momento, é a canção de protesto Viramundo que dá o tom do que poderia ser a cidade. A construção do filme espelha a composição engenhosa e dialética da canção escrita por Gilberto Gil e José Carlos Capinam e cantada aqui por Maria Bethânia. Como o eu lírico de “Viramundo” que “corta com faca e facão os desatinos da vida” e transforma um mundo “astuto, mal e ladrão” em “festa, trabalho e pão” (BETHÂNIA, 1965), contemplamos aqui a possibilidade de que, um dia, a população que edificou a capital possa, enfim, desfrutar dela. O filme apresenta diversos planos de obras modernistas monumentais como o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional, concluindo ao som de “Viramundo”, um plano composto por operários de construção civil trabalhando em uma obra de curvas suntuosas, sobrepondo antiteticamente a leveza de uma arquitetura moderna e a dureza do trabalho que a edificou. O monólogo de Ferreira Gullar prossegue:

“Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira fora do alcance da maioria do

povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais. Mas à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nessa, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade para que se descubra no rosto do povo o quanto uma cidade pode ser bela.” (ANDRADE, 1967)

“Brasília Segundo Feldman” (CARVALHO, 1979), apesar de ser o filme mais recente abordado neste ensaio, é ambientado em 1959. A razão para o lapso de 20 anos entre a filmagem e o lançamento é o fato de que todas as suas imagens foram feitas por Eugene Feldman, um designer estadunidense que visitou Brasília nos momentos finais de sua construção, e foram recuperadas pelo documentarista Vladimir Carvalho já na Década de 1970 (MORICONI, 2012). Dessa forma, o trabalho é único no sentido de que a força criativa e crítica não são oriundos das imagens de Feldman por si só, mas do trabalho de montagem de Vladimir que, naquele momento combinou as imagens com o testemunho de duas figuras pioneiras na construção de Brasília: Athos Bulcão, pintor e paisagista, e Luiz Perseghini, ex-operário e sindicalista. Enquanto as figuras comentam as imagens, por diversos momentos seus discursos entram em contradição, demonstrando as tensões imanentes entre o discurso oficial sobre Brasília e a experiência vivida do ex-operário.

Em seus vinte minutos, o filme aborda em muitos níveis o descompasso discursivo entre o operário e o arquiteto, comentando assuntos que vão desde a alimentação e elementos cotidianos da construção até as condições de trabalho e expectativas relativas ao futuro da capital. Entretanto, seria um erro relativizar as diferenças entre a fala de Perseghini e Athos como diferentes narrativas igualmente válidas, haja vista que suas perspectivas apontam diferenças factuais muito marcantes. Por exemplo: enquanto Athos Bulcão admite que houve alguns acidentes de trabalho, a que ele

atribui basicamente a falta de equipamentos e medidas de segurança por parte do operário, desresponsabilizando as construtoras e os órgãos estatais da garantia de segurança no trabalho, Perseghini aponta que diante do cotidiano de trabalho extenuante, em que se poderia passar dias e noites seguidos em cima de andaimes, acidentes não eram acontecimentos corriqueiros, mas fatos diários. Perseghini comenta que diante de acidentes comuns como a queda de andaimes, haviam equipes da NOVACAP à disposição para removerem os corpos prontamente no intuito de não atrapalharem o ritmo de trabalho. Aos familiares destes operários mortos não havia indenização, já que diante da parca documentação e da necessidade de não comprometer a imagem da empreitada mudancista muitos daqueles trabalhadores eram dados como desaparecidos.

Um dos pontos máximos de divergência entre o discurso oficial da fundação de Brasília e o relato dos operários também é retratado neste documentário: o massacre de operários no acampamento da construtora Pacheco Fernandes, empreendido pela Guarda Especial de Brasília (GEB). Como aponta Teixeira (1982), a GEB foi um órgão paramilitar que surgiu por iniciativa da NOVACAP para garantir o disciplinamento dos trabalhadores e efetivar a construção da capital no prazo estabelecido. No dia 8 de fevereiro de 1959, quando os trabalhadores da construtora protestaram contra as condições insalubres de sua alimentação, foram ameaçados por soldados da GEB que, em um momento posterior, voltaram ao acampamento com metralhadoras e dispararam rajadas de tiro contra os trabalhadores. Posteriormente, os corpos dos operários foram jogados em caminhões e enterrados em uma vala comum distante da cidade, até hoje não descoberta. Embora seja fato conhecido e comentado pelos pioneiros, até a atualidade há autoridades que negam veementemente a ocorrência deste evento. É o exemplo de Ernesto Silva, diretor da NOVACAP do período e escritor que, em entrevista à Vladimir Carvalho na ocasião da filmagem de outro documentário

seu na Década de 1990, afirmou que a GEB foi acionada naquele momento diante de bebedeiras e badernas dos trabalhadores, ao mesmo tempo sustentando a tese de que não houve massacre algum (CARVALHO, 1997).

CONCLUSÃO: QUAIS AS VIAS ABERTAS PARA A AMÉRICA LATINA?

Neste ensaio, busquei relacionar as etapas iniciais da produção cinematográfica sobre Brasília com o contexto mais amplo do debate sobre a questão do subdesenvolvimento na América Latina. Lidar com tamanha amplitude temática implica, necessariamente, incorrer em um terreno multidisciplinar que origina várias determinações distintas, trazendo o risco que a necessidade de síntese se converta em simplificações que devem ser trabalhadas mais exaustivamente em suas particularidades e complexidades específicas em momentos futuros.

Dessa forma, estes apontamentos foram apenas um breve exercício para demonstrar a potencialidade que obras de arte tem de nos ajudar a “escovar a história a contrapelo”, para utilizar a expressão de Benjamin (1994). A trajetória da produção cinematográfica de Brasília está inserida em um contexto muito mais amplo, do sistema de produção latino-americano e ainda da posição da América Latina na totalidade de um sistema mundial. Portanto, falar das particularidades do cinema brasileiro pode ser um caminho para pensar dinâmicas mais globais da arte cinematográfica diante do capitalismo dependente, realidade comum em que os países latino americanos estão inseridos.

Mais do que isso, falar sobre esse cinema alenta a possibilidade de resgatar a partir do documentário as vozes desconhecidas dos trabalhadores que construíram e constroem diariamente a realidade que nos circunda, e que frequentemente são apagados de forma sumária no processo de fazer história. Isso evidencia um caráter fundamental da memória histórica: existe um acirrado processo de luta de classes

pela história. O processo de escrita sobre a relação entre esses filmes, a história, e o desenvolvimentismo, antes de ser um operação mecânica de simples resgate do que aconteceu no passado, perpassa um esforço de reconstruir ativamente este passado histórico, sempre cientes do fato de que nossa reelaboração do passado histórico está saturado de determinações do nosso presente (BENJAMIN, 1994). Dessa forma, é necessário localizar o presente em que estas considerações estão sendo tecidas, e quais são as perspectivas de futuro que este presente têm nos sugerido. Tomando por empréstimo o trocadilho cunhado pelo sociólogo Francisco de Oliveira a partir da obra clássica de Eduardo Galeano, é uma questão de pensar, atualmente, quais são as vias abertas para a América Latina.

Já no ano de 2005, Francisco de Oliveira já alertava sobre o acirramento das relações de dependência a partir da forma em que capital financeiro se reproduzia na América Latina. Ele localiza até mesmo nos governos mais progressistas oriundos do fenômeno político da Maré Rosa uma tendência a um reformismo conciliatório com preceitos neoliberais, identificando um quadro de estagnação e de retrocessos em termos de direitos civis (OLIVEIRA, 2005). Em 2020, nos encontramos em tal etapa de agudização do processo neoliberal, que até mesmo a etapa do novo-desenvolvimentismo que o Brasil entrava à época em que Francisco de Oliveira escreveu seu ensaio parece uma perspectiva alentadora diante de nosso olhar perplexo ao desmonte das instituições e intensificação do já existente aparelhamento do Estado por interesses financeiros. A combinação entre a rapinagem dessas elites e a escaladas autoritárias do governo de Jair Bolsonaro fazem com que a seguinte frase de Francisco, proferida há 15 anos, soe muito atual: “o capitalismo na periferia está revelando-se totalmente incompatível com a democracia” (OLIVEIRA, 2005, p. 2). Entretanto, a precariedade da conjuntura atual não pode impor uma nostalgia à repetição dos mesmos erros políticos da década passada.

O novo-desenvolvimentismo, antes de ser um fato incontornável e positivo para um projeto verdadeiramente progressista de país, é fruto de uma lacuna fundamental nos nossos estudos sobre desenvolvimento e dependência, lacuna esta que está mais próxima de um projeto deliberado do que um fato incidental. Como aponta Prado (2010), o ressurgimento do desenvolvimentismo como paradigma orientador da política econômica, mesmo com suas particularidades no Século XXI, pode ser retraçado a um processo que inicia na Década de 1960, com a cisão entre dois setores das correntes dependentistas: as escolas relacionadas à sociologia paulista, encabeçada principalmente por Fernando Henrique Cardoso; e os teóricos marxistas da dependência, como Ruy Mauro Marini, Theotônio dos Santos e Vânia Bambirra. Após o recrudescimento da perseguição política da Ditadura Empresarial-Militar com o Ato Institucional Nº 5 e com a escalada posterior da presidência de Emílio Garrastazu Médici, houve um processo em que os teóricos marxistas da dependência foram obrigados a exilarem-se em outros países da América Latina enquanto Fernando Henrique Cardoso, a partir de sua influência no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) não enfrentou grandes obstáculos para a realização de suas pesquisas e estudos, visto que enquanto suas obras possuíam ampla circulação no Brasil, a dos teóricos anteriores eram terminantemente banidas e censuradas. Diante disso, Prado (2010) aponta que ao estabelecer um ponto de vista único sobre dependência no território nacional, cujas críticas à corrente marxista não tinham suas réplicas publicadas e nem suas obras originais divulgadas, a partir do trabalho de Fernando Henrique Cardoso na CEBRAP rebaixou-se o debate sobre a Teoria Marxista da Dependência a um “não-debate”. Não incidentalmente, os principais teóricos relacionados a Fernando Henrique Cardoso foram os artífices do novo-desenvolvimentismo, tanto no mandato presidencial deste (como é o caso de Luís Bresser Pereira) quanto nos governos petistas (Guido Mantega) e ainda no de Michel

Temer (José Serra).

A ideia de que o caminho para o desenvolvimento é a mera industrialização com política econômica facilitadora de divisas internacionais não se provou apenas incorreta, mas também enganosa. Como bem notaram os teóricos marxistas da dependência, as políticas conciliatórias e submissas da burguesia brasileira com o capital externo resultou num controle sobre a tecnologia industrial brasileira, sobre os setores de exportação, de energia e transporte. Este controle, imposto em decorrência da posição brasileira na divisão internacional do trabalho, é garantido pela existência de monopólios internacionais com níveis elevados de produtividade, que ao estabelecer relações comerciais com países dependentes como o Brasil, acarretam uma transferência de valor. Como bem notou Marini (1973), esse é um dado estrutural na maneira que o capitalismo se configura no América Latina.

Ainda nos vemos numa encruzilhada tal qual aquela posta por Darcy Ribeiro ao teorizar sobre os modelos e perspectivas de universidade e produção de conhecimento na América Latina: entre uma ideologia de modernização reflexa, fruto da consciência ingênua e da importação acrítica de visões de desenvolvimento pouco compatíveis com a materialidade da realidade nacional; e seu par oposto, de uma perspectiva de crescimento autônomo e ancorado na consciência crítica (RIBEIRO, 1978).

Brasília completa 60 anos no ano de 2020, e a memória histórica implora a imputar justiça pelo número de operários explorados e assassinados pelo empreendimento modernizante e faraônico. Concebida como ventre de uma nova civilização, Brasília se mostrou um reflexo das contradições mais venais do capitalismo periférico, e se constituiu como um caso paradigmático da nossa relação com a perspectiva de desenvolvimento. Berman (1982) encontrou em Goethe a metáfora fundacional da modernidade, em que Fausto representaria a grandiosidade das pretensões desenvolvimentistas dos grandes estadistas e o demônio Mefistófeles,

a rapinagem das elites financeiras - que não obstante sua indiferença ao progresso material e espiritual do ser humano, forjam alianças com seus faustos, originando a grande contradição do conceito de progresso na modernidade: o discurso altivo e pretensamente enobecedor do progresso e a baixaza das perdas humanas, da exploração e dos abusos que acompanham a empreitada modernizante. A metáfora fáustica encontra um paralelo perfeito na história de Brasília, que surge quase duzentos anos após a obra goethiana. Adaptando a expressão de Berman (1982), talvez Brasília seja essencialmente a amostra latino-americana da tragédia do desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

AS PRIMEIRAS imagens de Brasília. Direção: Jean Manzon. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1957. 10 min, p&b. Disponível em <<https://youtu.be/xnXQQeU5nlk>> Acesso em: 27 fev. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora brasiliense, 1994 (7a ed.), pp. 222-232.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BETHANIA, Maria. Viramundo. **Maria Bethânia canta Noel Rosa e Outras Raridades.** BMG Brasil Ltda, 1965. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PLOuWmcqQ08>> Acesso em: 27 fev. 2020.

BRASÍLIA contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Fotografia: Affonso Beato. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1967. 22 min, cor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zbSPytnX1ao>> Acesso em: 27 fev. 2020.

BRASÍLIA segundo Feldman. Direção: Vladimir Carvalho. Fotografia: Eugene Feldman. Rio de Janeiro: CNRC, 1979. 20 min, cor. Disponível em <<https://youtu.be/>

Q0ut6D2oRz4> Acesso em: 27 fev. 2020.

CARVALHO, Vladimir. **Cinema candango: matéria de jornal.** Brasília: Cinememória, 2002

CARVALHO, Vladimir. **Parte IV - Roteiro reconstituído.** In: Conterrâneos velhos de guerra: opinião da crítica e roteiro. Brasília: Governo do Distrito Federal/Secretaria de Cultura e Esporte/Fundação Cultural do DF, 1997, pp. 167-366.

COLUNA Norte. Direção: Jean Manzon. Rio de Janeiro: Jean Manzon Films S.A., 1960. 10 min, p&b. Disponível em <<https://youtu.be/Fo4cLakwurE>> Acesso em: 27 fev. 2020.

DOS SANTOS, Theotônio. **Desenvolvimento e dependência no pensamento social latino-americano.** In: A teoria da dependência: balanço e perspectivas, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2000.

FALA Brasília. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Dib Lutfi. Rio de Janeiro: INCE, 1966. 13 min, p&b. Disponível em <<https://youtu.be/i5ht8d2IVTU>> Acesso em: 27 fev. 2020.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **Discurso de JK na inauguração de Brasília – Brasília, 21 de abril de 1960.** In: Discursos selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 51-53.

MARINI, Ruy Mauro. **Dialética da dependência, 1973.** In: Ruy Mauro Marini: Vida e obra. São Paulo: Expressão Popular, 2005, p. 137-180. Disponível em <<https://www.marxists.org/portugues/marini/1973/mes/dialetica.htm>> Acesso em: 27 de fev. 2020.

MORICONI, Sérgio. **Apontamentos para uma história.** Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

OLIVEIRA, Francisco. **Há vias abertas para a América Latina?** In: Nova hegemonia mundial: alternativas de mudanças e movimentos sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 111-118.

PRADO, Fernando Correa. **História de um não-debate: a trajetória da teoria marxista da dependência no Brasil.** Comunicação & Política, v. 29 n. 2, p. 68-94, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **A universidade necessária.** São Paulo: Paz & Terra, 1978 (3a ed.).

SILVA, Meire Oliveira. **Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova de Joaquim Pedro de Andrade.** Revista Rua, v. 25 n. 1, 2019, p. 165-182.

TEIXEIRA, Hermes Aquino. **Brasília: o outro lado da utopia (1956-1960).** Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Geografia e História da Universidade de Brasília. Brasília, 1982.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005 (3a ed.).

O caminho do pós-terror na crítica cinematográfica brasileira na internet

The post-terror path in Brazilian film criticism on the internet

Caroline de Aguiar

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Computação.

RESUMO

Em um artigo para o The Guardian, Steve Rose usa pela primeira vez o termo pós-terror, referindo-se à nova leva de filmes de terror que quebram as regras do gênero. Pretendo traçar o caminho percorrido por esse termo na crítica cinematográfica brasileira na internet através da análise de dois artigos.

PALAVRAS-CHAVE: pós-terror, terror, gênero cinematográfico, crítica cinematográfica, crítica na Internet.

ABSTRACT

In an article written for the newspaper The Guardian, Steve Rose first uses the term post-horror, referring to the new wave of horror films that break the rules of the genre. I intend to trace the path taken by this term in Brazilian online film criticism through the analysis of two articles.

KEYWORDS: post-horror, horror, film genre, film criticism, online criticism.

INTRODUÇÃO

A crítica cinematográfica brasileira, cujas raízes estão na mídia jornalística tradicional, ganha cada vez mais espaço na internet, onde encontrou um espaço com maior liberdade. De acordo com Cruz (2013), a crítica cinematográfica no Brasil despontou na internet no final dos anos 1990, já que a própria internet só chegou ao público geral no país em 1995. Em 1997, mesmo com as dificuldades de velocidade e acesso, surge o site Cinema em Cena, criado pelo crítico Pablo Villaça. Já no ano seguinte, em 1998, é fundada a Contracampo, revista dedicada à crítica de cinema e importante título no meio, que estava disponível na internet. O baixo custo para a manutenção de um site e a facilidade que a internet tem de fomentar debates fizeram com que, a partir daí, a crítica no ambiente digital só crescesse e ganhasse cada vez mais seriedade. Carreiro (2009) afirma que a crítica cinematográfica vive um momento de expansão e transição, pois, enquanto a mídia clássica dedica um espaço cada vez menor à crítica, novos modelos e tendências têm surgido no ciberespaço. Segundo Cruz (2013), o estabelecimento da crítica na internet permitiu uma renovação no desenvolvimento da atividade. Devido à possibilidade de abordar públicos mais amplos, ao fato de poder se editar o texto quando e quantas vezes se quiser, à possibilidade de uma expressão mais independente, à inexistência de restrições editoriais relacionadas ao tamanho e à quantidade de textos, a crítica na internet ganhou características próprias que a diferenciam da crítica tradicional impressa.

A crítica cinematográfica brasileira na internet está longe de ser homogênea. Atualmente existem sites como o “Adoro Cinema” e o “Omelete”, que trazem críticas de filmes, mas que têm um perfil mais comercial, com espaços destinados à propaganda, e que se baseiam em um cinema *mainstream*. Ambos seguem a linha do jornalismo cultural, tendo notícias e conteúdos variados em torno da temática do cinema. O “Omelete”, inclusive, não se restringe somente ao cinema, falando

também sobre cultura pop, jogos, música e séries de televisão. O “Adoro Cinema” traz um fichamento dos filmes, semelhante ao realizado pelo site norte-americano IMDB. As fichas dos filmes contêm informações como data de lançamento, elenco, curiosidades sobre a produção, fotos, trailers, notas do filme dadas pelos críticos dos principais jornais, além de críticas escritas pelos próprios usuários do site.

Em oposição total a esses sites, estão “Contracampo”, “Cinética” e as demais revistas da chamada “nova crítica”, que foram influenciadas pela revista francesa “Cahiers du Cinéma”. Esses periódicos trazem em suas edições online críticas mais próximas do âmbito acadêmico e longe do cinema *mainstream*. Há também uma crítica mais tradicional, composta pelo “Cinema em Cena” e as colunas sobre cinema nos sites de jornais impressos como “O Globo”, “Estadão” etc. E por fim existe uma crítica mais alternativa e independente, formada pelo “Cinema com Rapadura”, “Revista Moviment”, “Quinquilharia”, entre muitos outros. São sites criados por pessoas que, unidas pelo seu interesse em cinema, escrevem e debatem sobre o assunto.

O objetivo deste artigo é descrever o caminho do pós-terror na crítica cinematográfica brasileira na internet. Para atingir este objetivo, decidi fazer uma extensa pesquisa na internet e escolher artigos para serem analisados. Utilizei a ferramenta de pesquisa de cada site (“Adoro Cinema”, “Omelete”, “Contracampo”, “Cinética” etc.) procurando pelos termos “pós-terror” e termos semelhantes (“terror inteligente”, “terror sério”, “terror sofisticado”). Também pesquisei simplesmente pela palavra “terror” e li os textos com esse termo para confirmar se realmente minha pesquisa dentro dos sites estava completa. Por fim, utilizei o “Google”, já que é comum que o sistema de pesquisa dentro dos sites não ser tão eficiente quanto o próprio “Google”. Procurei pelos mesmos termos e pelos termos acompanhados dos nomes dos sites e das revistas eletrônicas (“pós-terror Contracampo”, “terror inteligente Adoro Cinema” etc.)

Após ter feito esta pesquisa aprofundada, obtive os seguintes resultados. Como era de se esperar, por serem mais comerciais, “Adoro Cinema” e “Omelete” fizeram menção ao pós-terror em apenas um texto e tardiamente. No artigo “A era do pós-terror: a problemática segregação de um gênero consolidado”, publicado em 21 de setembro deste ano no “Adoro Cinema”, Palopoli (2019) faz uma rápida análise sobre o novo gênero. Escrevendo de uma forma didática, o autor entende o pós-terror como uma questão bem problemática, assim como a maioria dos que escreveram sobre o tema, já que o terror psicológico existe há anos e houve diversos filmes de terror que quebraram com os padrões, mas só agora foi considerado um gênero. Ele também vê o termo pós-terror como uma muleta que os críticos vêm se utilizando quando falham em encontrar definições para filmes de terror com propostas diferentes. Palopoli (2019) faz um resumo bom, porém tardio, de todas as ideias já discutidas sobre o assunto por outros autores.

“Continuando”, “Contracampo” e “Cinética”, espantosamente, não mencionam o termo. A crítica tradicional, “Folha de S. Paulo” e “Correio Braziliense”, fizeram textos sobre o pós-terror, porém eram textos bem neutros e descritivos. Já a crítica alternativa se debruçou bem mais no assunto.

Após a leitura de todos os artigos resultantes da minha consulta, percebi que os textos podem ser divididos em 3 categorias: 1) textos jornalísticos descritivos sem opiniões expressas dos autores; 2) artigos que apontam discrepâncias no uso do termo “pós-terror”, mas que creditam isso ao fato de a classificação de filmes em gêneros e subgêneros, especialmente tratando-se do terror, ser complicada e divergente; e 3) artigos que criticam de forma pungente o termo inventado por Rose, apontando o elitismo e preconceito que esse conceito invoca.

Considerando que a primeira categoria mal se configura como crítica e que, portanto, não acrescentaria em nada para esta análise, optei por escolher dois textos das

categorias restantes para fazer minha análise. Minha escolha não foi arbitrária. Esses dois textos são os mais exemplares de cada categoria, além de serem mais profundos na análise do pós-terror.

Através da análise e reflexão dos artigos Considerações sobre o tal do “pós-horror” (categoria 1), escrito pelo Calebe Lopes para a “Revista Movement” e “Pós-terror” ou simplesmente “terror”? (categoria 2), escrito pela Bárbara Andrade para o Quinquilharia, espero conseguir apontar como se deu a recepção desse novo termo - pós-terror - na crítica de cinema brasileira na internet. Mas o que é e onde surgiu o termo pós-terror?

O PÓS-TERROR

Em um artigo escrito em 06 de julho de 2017 para a versão online do jornal britânico The Guardian, o jornalista Steve Rose usa pela primeira vez o termo pós-terror. Em pouco mais de 1700 palavras, Rose (2017) se utiliza do filme “Ao Cair da Noite” (It Comes at Night, Trey Edward Shults, 2017) para fazer uma análise sobre a nova leva de filmes de terror que, segundo ele, quebram as regras dos filmes do gênero.

“Ao Cair da Noite” conta a história de Paul, sua esposa Sarah, seu filho de dezessete anos Travis e seu sogro Bud. O filme começa com os personagens vivendo uma vida reclusa em uma cabana isolada na floresta, quando Bud contrai uma doença misteriosa e a família é forçada a matá-lo e queimar seu corpo. Após isso, durante uma noite, um invasor entra na casa. A família domina o homem, deixando-o amarrado a uma árvore em quarentena para saber se ele está doente ou não. Alguns dias depois eles chegam à conclusão de que o estranho é saudável e resolvem soltá-lo. O homem explica que deixou sua esposa e seu filho em uma casa abandonada para procurar por água e comida. Paul e Sarah o convidam a trazê-los para morar com eles, para que possam proteger uns aos outros. Na chegada dos novos moradores, Paul explica as

regras de sua casa e todos compartilham o trabalho e os suprimentos. Mas a paranoia sobre a doença e a ameaça externa chegam à casa afetando a vida das duas famílias. O filme obteve sucesso com a crítica especializada, porém foi um fracasso com o público em geral, com muitas críticas negativas. Rose (2017) atribui isso ao fato da película possuir todos os elementos indicativos de um filme de terror convencional, “cenário pós-apocalíptico, uma cabana na floresta, máscaras de gás, espingardas, prisioneiros, um patriarca severo, e avisos para nunca deixar as portas destrancadas ou sair à noite” (ROSE, 2017, tradução nossa), mas na verdade ser uma obra que quebra as regras clássicas do gênero, o que acaba não agradando boa parte dos espectadores, que não estão acostumados com isso. O trailer do filme, inclusive, contribui para esse equívoco, sugerindo que há um monstro escondido atrás de uma misteriosa porta vermelha ou que o seu mote principal seja uma praga que infecta uma família. Realmente, esses elementos estão presentes, mas são, em última análise, maneiras de destilar um filme complexo, cheio de ideias, em algo mais simples e palatável. “Ao Cair da Noite” aborda o horror como uma estrutura, usando-o para construir um drama psicológico sobre a família, a violência e a dor da adolescência. Cherry (2009) explica isso afirmando que alguns filmes podem ser colocados em categorias comercializáveis que podem ser vendidas para o público, mas sem se encaixar exatamente na fórmula.

Essa estratégia – colocar filmes em categorias comercializáveis, ou seja, gêneros - tem fundamento. Suas raízes estão no *studio system*. Segundo Schatz (1981), durante o reinado do *studio system*, filmes de gênero compreendiam a grande maioria das produções mais populares e rentáveis, e essa tendência continuou mesmo após a sua morte. Em contrapartida, filmes não-gênero conseguiam atrair maior atenção da crítica durante a era do estúdio.

Rose (2017) então cria um novo subgênero para classificar esses filmes que quebram

as regras do gênero “substituindo jump-scares com medo existencial” (ROSE, 2017, tradução nossa) e o batiza de pós-terror. O escritor estrutura seu raciocínio argumentando que, considerando que o terror explora nossos medos, tanto mortais quanto sociais, o gênero em si é um dos mais seguros de se trabalhar, o que faz com que este, mais do que qualquer outro gênero, seja comandado por regras e códigos claros. E o que ele chama de pós-terror nada mais é do que jovens diretores fazendo filmes de terror sem seguir essas regras e códigos. O escritor também deixa claro que ao quebrar essas regras podemos encontrar algo mais assustador ou, pelo contrário, algo nada assustador. É um jogo arriscado.

O próprio diretor e roteirista de “Ao Cair da Noite”, o jovem Trey Edward Shults, relata que não se propôs fazer um filme de terror por si só, apenas quis fazer algo pessoal e acabou colocando seus próprios medos em sua obra cinematográfica. Ele inclusive concorda com o fato de “Ao Cair da Noite” não ser um filme convencional do gênero. Shults pesquisou sobre genocídios e ciclos sociais de violência para fazer o filme, mas ele cita a morte do pai, que aconteceu um pouco antes dele escrever o roteiro, como principal desencadeador da sua ideia para o filme. Seu pai tinha um histórico de vício e confessou no seu leito de morte estar arrependido de algumas decisões que tomou durante a vida. E é isso que Shults explora em seu longa-metragem: a morte, a incerteza sobre o que vem depois dela, mas, sobretudo, o remorso e arrependimento das decisões tomadas em vida.

Shults também diz que foi influenciado por Roman Polanski. Rose (2017) então cita a trilogia do apartamento - “Repulsa ao Sexo” (Repulsion, Roman Polanski, 1965), “O Bebê de Rosemary” (Rosemary’s Baby, Roman Polanski, 1968) e “O Inquilino” (Le Locataire, Roman Polanski, 1976) e -, além de “Inverno de Sangue em Veneza” (Don’t Look Now, Nicolas Roeg, 1973) e “O Iluminado” (The Shining, Stanley Kubrick, 1980), como exemplos de “exercícios semelhantes em remodelar tropos de terror com uma

sensibilidade de autor” (ROSE, 2017, tradução nossa). Porém, segundo ele, estes filmes se diferenciam de “Ao Cair da Noite” pois foram realizados em uma época onde os estúdios de terror tinham bastante recursos, diferente de Shults que teve que fazer seu filme com um orçamento bem mais modesto. Com isto, podemos desprender que, na visão de Rose (2017), o pós-terror não é só definido pelo conteúdo e quebra de códigos do terror convencional, mas também pela época e orçamento com que foram feitos.

Rose (2017) discorre sobre outros filmes recentes que podem se encaixar no pós-terror. “A Bruxa” (The Witch: A New-England Folktale, Robert Eggers, 2015), assim como a obra de Shults, tem título e trailer que sugerem um terror convencional, porém apresenta pouquíssimos sustos e explicações, obtendo sucesso com a crítica especializada, mas fracasso com o público em geral. “Personal Shopper” (Olivier Assayas, 2016), que acrescenta pequenos elementos sobrenaturais na história de uma assistente de moda que está procurando algum sinal de seu irmão morto, e “Demônio de Neon” (The Neon Demon, Nicolas Winding Refn, 2016), com supermodelos vampiras sedentas de sangue, são também exemplos do pós-terror.

Mas para Rose (2017), o filme que mais representa o pós-terror é “Sombras da Vida” (A Ghost Story, David Lowery, 2017). O título do filme traz algumas expectativas. Existe um fantasma, mas é apenas uma pessoa coberta com um lençol branco. Esse personagem morreu em um acidente de carro e vaga pela casa de sua esposa, sem que ela o consiga ver. Ela se muda e ele acaba ficando preso ao local, para sempre. “O tempo faz um loop em si mesmo, e a história se expande do trauma pessoal para os reinos da especulação cósmica” (ROSE, 2017, tradução nossa).

O diretor e roteirista de “Sombras da Vida”, David Lowery, quis colocar em sua obra os arquétipos e a iconografia de filmes de fantasmas e filmes de casa mal-assombrada, sem nunca passar a ser realmente um filme de terror, pelo menos não um dos

convencionais. Ele conta que estava tendo uma crise existencial geral sobre o seu lugar no universo, e ao mesmo tempo estava tendo um conflito muito pessoal com sua esposa sobre para onde iriam se mudar. Essa situação de angústia e ansiedade pessoal do diretor acabou ditando como seria a obra. O filme também teve um orçamento modesto. Lowery fez este filme com os lucros de seu filme anterior, uma aventura da Disney.

É também ressaltado por Rose (2017) o fato que “Ao Cair da Noite”, “A Bruxa” e “Sombras da Vida” foram distribuídas pela mesma empresa: A24. A A24 é uma empresa jovem que já obteve grande sucesso no Oscar com “Moonlight: Sob a Luz do Luar” (Moonlight, Barry Jenkins, 2016) e “O Quarto de Jack” (Room, Lenny Abrahamson, 2015). Para o escritor a A24 está alavancando o pós-terror como ninguém.

Se alguém está empurrando o terror para novos reinos, são eles, mas não é hora? Sempre haverá um lugar para os filmes que nos reatualizam com nossos medos primordiais e nos assustam. Mas quando se trata de abordar as grandes questões metafísicas, o quadro de horror corre o risco de ser demasiado rígido para apresentar novas respostas - como uma religião moribunda. Espreitando um pouco além do seu cordão está um vasto nada negro, esperando que brilhemos nele. (ROSE, 2017, tradução nossa)

Rose (2017) ainda revela que terror é o gênero mais rentável na indústria cinematográfica, e está crescendo. Ele cita números de longas de terror que fizeram sucesso no ano de 2017, “Corra!” (Get Out, Jordan Peele, 2017) e “Fragmentado” (Split, M. Night Shyamalan, 2017), e que, como resultado, surge um mercado para filmes de terror apelativos e de baixo orçamento, o que basicamente significa obras com as temáticas de possessão demoníaca, casa mal-assombrada, psicopatas e zumbis, com todas as regras e códigos convencionais do gênero. E este, de acordo com Rose (2017), é o mercado que o pós-terror está reagindo contra.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TAL DO “PÓS-HORROR”

Apenas uma semana após Steve Rose divulgar seu texto no The Guardian, o escritor Calebe Lopes resolveu escrever suas considerações sobre o pós-terror na Revista Moviement, site que funciona como uma vitrine de textos de diversas pessoas que resolveram se unir para compartilhar o que sabem sobre cinema, debatendo sobre produção audiovisual no Brasil e no mundo. Lopes (2017) trata o pós-terror como uma tentativa de rotular um movimento que vem acontecendo dentro do gênero de terror, onde filmes independentes se arriscam fugindo das convenções do terror, e, por isso, não são bem recebidos pelo grande público. E Rose “na ânsia de fazer história batizando certo gênero/movimento — assim como Grierson, ao criticar “Moana” (1926, Robert Flaherty), nomeou aquele tipo de filme como “documentário” —, resolveu catalogar essa nova inclinação como ‘pós-horror’” (LOPES, 2017).

Lopes (2017) resolve fazer um resumo sobre o que é terror, dizendo que este nada mais é que o gênero sobre o medo, podendo ser tanto o medo que os personagens da obra sentem, como o medo que o público é levado a sentir. Para Odell e Le Blanc (2007), o principal propósito do gênero de terror também é causar medo no espectador. Existe uma espécie de catarse no terror, já que o público vê os personagens lidarem com situações aterrorizantes, pior do que qualquer uma que ele enfrentaria no dia-a-dia, e saem ilesos do cinema. Não é um gênero somente para dar sustos ou derramar sangue, mas que pode se utilizar disso para causar medo.

Lopes (2017) continua seu raciocínio, dizendo que o gênero é marcado por movimentos, funcionando por meio de ciclos, que determinam as regras e códigos que o gênero terá durante um período de tempo. Como exemplos, ele cita os anos 1980 que são conhecidos pela ebulição do subgênero slasher, o qual foi influenciado por outro movimento: o giallo dos anos 1970. E, no momento atual, o cinema de terror se divide entre os filmes comerciais que repetem o que já foi feito com James

Wan talvez sendo seu maior representante; e os filmes independentes, feitos por cineastas jovens, que se permitem subverter e brincar com os clichês do gênero, apropriando-se de seus códigos para construir algo diferente. Estes cineastas estão “muito mais interessados na experimentação da linguagem cinematográfica do que o comprometimento com as formalidades do nicho” (LOPES, 2017).

Lopes (2017) cita os filmes de terror de Jacques Tourneur na década de 1940 e “Inverno de Sangue em Veneza”, também mencionado por Rose em seu texto, como exemplos de filmes que já se apropriavam de códigos do gênero da mesma maneira que o pós-terror, só que muitos anos antes. Portanto, “o pós-terror nada mais é do que filmes de terror que buscam quebrar com os clichês, tendência essa que sempre surge quando determinado gênero satura, e que não é inédita” (LOPES, 2017).

Lopes (2017) afirma que mesmo que a nomenclatura pareça equivocada — já que os filmes, ainda que arrisquem traços autorais e quebras de códigos, não são uma exclusividade dos nossos tempos —, Rose está apenas tentando classificar mais um padrão que vem surgindo no gênero. E realmente, a definição de pós-terror como sendo um subgênero parece estar um pouco desacertada.

De acordo com Cherry (2009) deveria ser fácil definir um gênero por seu conjunto distintivo de características, enredos estereotipados e estilo visual identificável. No entanto, isso não é tão verdadeiro quanto se trata do gênero terror, evidenciado pela grande variedade de personagens, eventos narrativos e estilos. Mas dado que os gêneros cinematográficos se destinam a ser categorias descritivas baseadas em traços comuns compartilhados, como tantos filmes diferentes de terror podem ser contidos tanto por concepções populares quanto acadêmicas de gênero? No terror não há características tão bem definidas como existem em outros gêneros, muito pelo contrário, esse gênero é marcado por uma diversidade de convenções, parcelas e estilos.

Para Cherry (2009) a chave para a grande diversidade do gênero de terror talvez sejam sua longevidade - desde os primeiros anos de cinema até os dias atuais - e o fato de derivar de tantas fontes diferentes, o que acabou o fragmentando em um conjunto extremamente diversificado de subgêneros. Cherry (2009) define subgêneros como categoria que dividem o todo ao longo de linhas de tramas, assuntos ou tipos de monstros. Usando essa definição, o pós-terror dificilmente poderia ser considerado um subgênero, já que seus enredos e assuntos são muito diferentes, e a única coisa que os une é a quebra de códigos e regras do terror tradicional.

Talvez o pós-terror se encaixe melhor na definição de ciclo: “grupo de filmes feitos dentro de um período limitado de tempo que exploram as características de um filme comercialmente bem-sucedido” (NEALE, 2000, tradução nossa). As características em comum não são de as um filme comercialmente bem-sucedido, mas sim a quebra de regras e códigos, o aspecto autoral, o orçamento escasso e o terror psicológico e metafísico. O período de tempo é o atual e, apesar de existirem filmes de muitos anos atrás que pudessem ser considerados como pós-terror, estes eram exceções de sua época, e não uma tendência como se mostra agora.

E se pensarmos que toda a teoria de gêneros nasceu devido ao studio system e a partir de regras estritas que filmes deveriam seguir para se tornarem um sucesso de público, chamar o pós-terror de subgênero passa a fazer menos sentido ainda. Categorizar filmes que quebram as regras dos filmes de um gênero já estabelecido e que fazem sucesso apenas com a crítica especializada como um subgênero é quase um paradoxo. O pós-terror pode ser considerado, por um lado, como uma negação do gênero de terror.

Mas para Lopes (2017), o problema não vem da teoria, mas da prática. Independente da tentativa de rotulação de Rose estar correta ou não, existe um público que está habituado aos clichês do terror, e quando vai ao cinema espera encontrá-los. “Mais

do que qualquer outro gênero, o terror sempre se torna refém desses clichês, e quando há a quebra dos mesmos, sempre há polêmica e decepção por parte do grande público.” (LOPES, 2017). O escritor acredita que as pessoas que vão ao cinema para ver filmes de terror não vão com o objetivo de ver um bom filme. Esse público está mais interessado em levar sustos e rir de nervoso, acreditando que essa seja a maior experiência que aquele produto possa lhe oferecer. E Lopes (2017) usa a palavra produto com razão, já que a maioria dos filmes de terror produzidos são extremamente comerciais, com muitos jump-scares e pouca preocupação com os outros aspectos que compõem uma obra-cinematográfica. Estão mais interessados em fazer algo que agrada o público, e que, conseqüentemente, obtenha muito lucro. Sendo assim, filmes que apostam em uma atmosfera de medo e que entregam poucos sustos, são considerados péssimos filmes de terror por um público despreparado. No todo, Lopes (2017) aponta algumas inconsistências no artigo e no termo criado por Rose, mas releva isso devido ao fato de classificações no gênero de terror serem extremamente difíceis e problemáticas. Lopes (2017) decide focar mais na explicação do que é o terror e por que o público não se agradou com filmes como “A Bruxa” e “Ao Cair da Noite”.

“PÓS-TERROR” OU SIMPLEMENTE “TERROR”?

Pouco mais de um mês depois da publicação do artigo de Steve Rose, Bhárbara Andrade discorre sobre o pós-terror em um pequeno artigo para o Quinquilharia, grupo que se auto intitula como mídia alternativa e cuja atuação ocorre somente na internet. Andrade (2017) questiona, em seu texto, se o pós-terror realmente “aponta para algo diferente do tradicional gênero terror” (ANDRADE, 2017).

A escritora afirma que os filmes citados por Rose - “Ao Cair da Noite”, “A Bruxa”, “Personal Shopper”, “Sombras da Vida” - têm em comum o terror psicológico,

questões profundas e metafísicas, além de uma grande rejeição do público, que não aprovou os longos silêncios destes filmes. Andrade (2017) ainda argumenta que, pelos parâmetros usados por Rose, filmes clássicos como “O Bebê de Rosemary” (POLANSKI, 1969) e “O Iluminado” (KUBRICK, 1980) se encaixariam no pós-terror, demonstrando que, muito antes da criação desse termo, já existiam filmes que traziam temas muito mais abstratos e profundos.

No artigo, Andrade (2017) fala que existe um problema de semântica no termo pós-terror. A autora afirma que a preposição “pós” é usada para se referir a algo que se distancia ou rejeita aquilo que veio antes, ou simplesmente algo que veio depois. Sendo assim, o pós-terror teria que ser uma negação do terror - o que não é - ou uma nova forma de expressar o terror como se este fosse ultrapassado e precisasse ser substituído. Mas sabemos que o chamado pós-terror é mais uma tentativa de modificar o gênero terror, e não uma negação total do gênero. Este subgênero pode até negar as regras e códigos do terror, mas ainda se utiliza, e muito, dos seus elementos.

Andrade (2017) acusa Rose de ser esnobe com o gênero de terror, assim como a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável pelo Oscar, ignora em suas indicações excelentes filmes de terror, como “A Bruxa”. Realmente, segundo Odell e Le Blanc (2007), o filme de terror tem uma reputação assustadora, sendo rejeitado pelos críticos e ridicularizado pela mídia, porém é imensamente popular, diversificado em conteúdo e tão antigo quanto o próprio cinema.

O horror, em sua maior parte, continua sendo a província do aficionado e não do crítico, com críticas positivas geralmente justificadas pela reclassificação do produto - é improvável que você encontre obras de Bergman, Pasolini ou Buñuel na seção de terror de sua loja local de DVDs, apesar do fato de todos eles terem feito filmes de terror. Mas sua contínua popularidade sugere que as pessoas vão se desfazer de

seu tempo e dinheiro, novamente, pelo privilégio de ficarem assustadas sem saber o que fazer. (ODELL; LE BLANC, 2007, p.13, tradução nossa)

Certas atitudes como a do ator Jamie Lee-Hill, que postou um tweet acompanhado da hashtag #elevatedhorror (algo como “terror sofisticado”, em tradução livre) após a estreia do curta-metragem “A Still Sunrise” (Iakovos Panagopoulos, 2018) no Festival de Cannes em 2018, no qual atua, e ao ser perguntado por que usou esse termo em particular, responde que é porque o curta é realmente um drama inteligente com simbolismos dentro do filme, mostram que o preconceito com o gênero de terror é algo real.

John Krasinski, co-roteirista e diretor de “Um Lugar Silencioso” (A Quiet Place, John Krasinski, 2018), afirmou em uma entrevista que sua obra não foi inspirada em filmes comuns de terror, mas em filmes extraordinários de terror sofisticado, uma referência clara aos filmes de pós-terror citados por Rose. Sempre que um filme de terror faz sucesso, há invariavelmente um artigo classificando-o de horror inteligente, sofisticado ou *cult*. Os termos “terror sofisticado”, “pós-terror”, “terror inteligente”, “terror sério” não agradam em nada os entusiastas do gênero de terror, que os consideram um desprezo paternalista e reducionista do gênero que veneram. A crítica não usa termos como “dramas sofisticados” para diferenciar os filmes desse gênero.

Andrade (2017) termina seu texto afirmando que Rose fez um desfavor ao terror ao criar o subgênero pós-terror, que nada mais é que uma maneira de dizer que filmes de terror mais profundos não merecem ser classificados como tal. No geral, Andrade (2017) faz diversas ressalvas ao pós-terror e rechaça a tentativa de classificação de Rose.

CONCLUSÃO

Como já dito antes, a crítica cinematográfica brasileira na internet está longe de ser homogênea, assim como foi a recepção desta ao novo termo pós-terror. Como era de se esperar, por serem mais comerciais, sites como o Adoro Cinema e Omelete não fizeram nenhuma menção ao pós-terror em seus textos. Contracampo e Cinética, espantosamente, também não mencionaram o termo. Já a crítica tradicional, Folha de S. Paulo e Correio Braziliense, fizeram textos sobre o pós-terror, porém eram textos bem neutros e descritivos, e que não acrescentaram em nada para esta análise. Já a crítica alternativa se debruçou bem mais no assunto.

Os dois textos analisados neste artigo - “Considerações sobre o tal do “pós-horror””, escrito pelo Calebe Lopes para a Revista Moviement e ““Pós-terror” ou simplesmente “terror”?”, escrito pela Bhárbara Andrade para o Quinquilharia -, ambos de sites de crítica alternativa e independente, conseguiram apontar de que forma se deu a recepção desse novo termo - pós-terror - na crítica de cinema brasileira na internet. Neste âmbito da crítica, o pós-terror não foi bem recebido ou recebido com muitas ressalvas. Andrade (2017) considera o termo como sendo preconceituoso para com o terror, além de apontar a problemática com a semântica da expressão criada. Já Lopes (2017) afirma que mesmo que a nomenclatura pareça equivocada, Rose está apenas tentando classificar mais um padrão que vem surgindo no gênero. Mas os dois concordam que a crítica possui, historicamente, certo preconceito com o gênero e as classificações no gênero de terror realmente são bem difíceis e polêmicas.

Decidir sobre uma classificação quanto a qual filme (ou tipo de filme) é (ou não) um filme de terror não é algo direto: de acordo com Jancovich (2002), o que pode ser classificado como as convenções essenciais do terror a uma geração pode ser muito diferente da próxima, e o que uma pessoa considera como características definidoras de um filme de terror pode estar em total desacordo com a classificação de outra

pessoa. Talvez, no futuro, o pós-terror seja mais aceito e até usado oficialmente como uma classificação para essa série de filmes de terror que 2017 nos trouxe.

Assim, em vez de pensar no terror como um conjunto distinto e unificado de filmes com convenções compartilhadas, o gênero talvez deva ser mais precisamente pensado como um conjunto de categorias conceituais que se sobrepõem e evoluem e que estão em constante estado de fluxo. Simplificando, o terror não é um gênero, mas vários. Além disso, à medida que esses vários subgêneros mudam, os limites do gênero mudam também.

Para Cherry (2009), a função do terror - assustar, chocar, revoltar ou horrorizar o espectador - também significa que os cineastas estão constantemente forçando os limites do gênero para inventar novas maneiras de despertar essas emoções em suas audiências - que, com o tempo, naturalmente aprenderão o que esperar de um tipo específico de filme de terror, em um processo que pode levar os telespectadores a se acostumarem com a fórmula e enjoarem dela. De todas essas maneiras, noções sobre o gênero de terror estão constantemente mudando, criando novas categorias conceituais para continuar assustando o público.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Bárbara. **'Pós-terror' ou simplesmente 'terror'?** Quinquilharia, 14 de ago. de 2017. Disponível em: <<https://grupoquinquilharia.com.br/site/pos-terror-ou-terror/>>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

CARREIRO, Rodrigo. **História de uma crise: a crítica de cinema na esfera pública virtual. Contemporânea**, n., p.01-15, dez. 2009.

CHERRY, Brigid. *Horror*. Londres: Routledge, 2009.

CRUZ, Álvaro André Zeini. **A crítica cinematográfica na internet**. 2013. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas,

Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284512/1/ZeiniCruz_AlvaroAndre_M.pdf>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

LOPES, Calebe. **Considerações sobre o tal do "pós-horror"**. Revista Moviemment, 13 de jul. de 2017. Disponível em: <<https://revistamoviemment.net/considera%C3%A7%C3%B5es-sobre-o-tal-p%C3%B3s-horror-58e329347188>>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

JANCOVICH, Mark. **Genre and the audience: genre classifications and cultural distinctions in the mediation of the silence of the lambs**. In: JANCOVICH, Mark. (Ed.). *Horror The Film Reader*. Londres: Routledge, 2002.

NEALE, Stephen. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

ODELL, Colin; LE BLANC, Michelle. **Horror Films**. Reino Unido: Kamera Books, 2007.

PALOPOLI, Ygor. **A era do pós-terror: A problemática segregação de um gênero consolidado**. Adoro Cinema, 21 de set. de 2019. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150850/>>. Acesso em: 30 de nov. de 2019.

ROSE, Steve. **How post-horror movies are taking over cinema**. The Guardian, Londres, 6 de jul. de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 30 de maio de 2019.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**. Nova Iorque: Random House, 1981.

FILMES

A BRUXA. Direção de Robert Eggers. Roteiro: Robert Eggers. EUA e Canadá: Parts and Labor, 2015. (92 min.), son., color.

AO CAIR da Noite. Direção de Trey Edward Shults. Roteiro: Trey Edward Shults. EUA: A24, 2017. (91 min.), son., color.

A STILL Sunrise. Direção de Iakovos Panagopoulos. Roteiro: Andy Chapman. Reino

Unido, 2017. Son., color.

CORRA!. Direção de Jordan Peele. Roteiro: Jordan Peele. EUA: Blumhouse Productions, 2017. (204 min.), son., color.

FRAGMENTADO. Direção de M. Night Shyamalan. Roteiro: M. Night Shyamalan. EUA: Blinding Edge Pictures, 2016. (217 min.), son., color.

INVERNO de Sangue em Veneza. Direção de Nicolas Roeg. Roteiro: Allan Scott e Chris Bryant. Reino Unido e Itália: Casey Productions, 1973. (110 min.), son., color.

MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar. Direção de Barry Jenkins. Roteiro: Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney. EUA: A24, 2016. (111 min.), son., color.

O INQUILINO. Direção de Roman Polanski. Roteiro: Gérard Brach e Roman Polanski. França: Marianne Productions, 1976. (126 min.), son., color.

O BEBÊ de Rosemary. Direção de Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski. EUA: William Castle Productions, 1968. (137 min.), son., color.

O ILUMINADO. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Diane Johnson. EUA e Reino Unido: Hawk Films, 1980. (146 min.), son., color.

O QUARTO de Jack. Direção de Lenny Abrahamson. Roteiro: Emma Donoghue. EUA, Canadá, Irlanda e Reino Unido: Filmnation Entertainment, 2015. (118 min.), son., color.

PERSONAL Shopper. Direção de Olivier Assayas. Roteiro: Olivier Assayas. França, Alemanha, República Tcheca e Bélgica: CG Cinéma, 2016. (105 min.), son., color.

REPULSA ao Sexo. Direção de Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski e Gérard Brach. Reino Unido: Compton Films, 1965. (105 min.), son., P&B.

SOMBRAS da Vida. Direção de David Lowery. Roteiro: David Lowery. EUA: Sailor Bear, 2017. (92 min.), son., color.

UM LUGAR Silencioso. Direção de John Krasinski. Roteiro: Bryan Woods, Scott Beck e John Krasinski. EUA: Platinum Dunes, 2018. (90 min.), son., color.

Brazilian women behind the cinema cameras

Amadeu Weinmann

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Psicologia.

Barbara Marques

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Psicologia.

RESUMO

O artigo pesquisa a presença de mulheres atrás das câmeras no cinema nacional. Para tal, reporta-se a algumas importantes teóricas feministas do cinema, apresenta algumas pioneiras do cinema (tanto nacional, quanto internacional) e comenta alguns filmes brasileiros dirigidos por mulheres. Nesse percurso, procura salientar os efeitos subjetivantes dessa filmografia.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro, mulheres, gênero, psicanálise, patriarcado.

ABSTRACT

The article searches for the female presence behind the cameras in Brazilian cinema. For this purpose, it reports to some important feminist authors of the cinema, introduces some cinema pioneers (both national and international) and comment on some Brazilian movies directed by women. On this path, it seeks the highlight of the subjective effects of this filmography.

KEYWORDS: Brazilian cinema, women, gender, psychoanalysis, patriarchy.

Admirava a liberdade que tinham para a expressão da sensibilidade, achava que era como uma permissão para ter a alma à solta, autorizada a manifestar-se pela beleza ou pelo espanto de cada coisa. Estava autorizada à sensibilidade que fazia da vida uma travessia mais intensa. As mulheres, pensava ele, eram mais intensas (Valter Hugo Mãe, O filho de mil homens).

POR QUE O CINEMA?

Criado pelos irmãos Lumière, no final do século XIX, e, mais tarde, transformado em ferramenta de projeção para encenações ficcionais, a francesa Alice Guy-Blaché aparece como pioneira dirigindo, produzindo e escrevendo seu primeiro filme, “La Fée aux choux” (em tradução literal, A fada do repolho), em 1896, de acordo com McMahan (2002). Apesar de Guy Blaché ser a primeira diretora da história, de acordo com muitos historiadores do cinema, há aqueles que afirmam que seu primeiro filme foi feito alguns meses depois do primeiro de Georges Méliès, ou ignoram ou diminuem sua importância para a construção do cinema como conhecemos. Apesar dessas contradições, a presença de uma mulher na estruturação do cinema como difusor de narrativas de ficção foi de suma importância, desde o princípio.

Sendo o cinema um ritual de “projeção-identificação” (ASTRE, 1976), Mário e Diana Corso (2011, p. 24) afirmam: “a ficção não é apenas uma forma de diversão, é também o veículo através do qual se estabelece um cânone imaginário utilizado para elaborar algum aspecto da nossa subjetividade ou realidade social”. Nesse ritual, tanto projetamos elementos da nossa subjetividade e do contexto em que estamos inseridos (e que podem mudar, na medida em que estamos em constante transformação), como introjetamos aspectos que cremos ser relevantes da história que é contada. Se o inconsciente – estruturado como uma linguagem – é o discurso do Outro (LACAN, 1998), no sentido de que nos constituímos em torno dos discursos

dominantes de uma cultura, não é exagero afirmar que o cinema também constrói modos de ser e estar no laço social, visto que, antes de falar, somos falados a partir da cultura em que estamos inseridos, da qual o cinema faz parte.

De acordo com Mulvey (2008, p. 437), a teoria psicanalítica – falocêntrica, surgida no berço do patriarcado burguês – é “um instrumento político que demonstra o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o cinema”. A mulher do inconsciente patriarcal simboliza o temor da castração, ao mesmo tempo em que introduz o infans na ordem simbólica (no mundo da linguagem). Na ordem falocêntrica, a linguagem se organiza em torno da falta do falo. Se o inconsciente se estrutura como uma linguagem, como propõe Lacan (2008), ocupar o lugar de locutor, isto é, de sujeito da linguagem, consiste em assumir uma posição dita masculina, em que há um apagamento da subjetividade feminina (ou do que se entende por feminino), o que se articula à opressão das mulheres no laço social. A teoria psicanalítica, portanto, incide no discurso majoritário, dando a ver as nuances sociais que atravessam as produções que derivam da nossa cultura, como a linguagem cinematográfica.

Joan Scott (1989) afirma que, na teoria lacaniana, a sujeição da criança à ordem simbólica (em outras palavras, à linguagem) é constitutiva. Mediante esse assujeitamento, que implica assumir uma posição diante do falo – ter ou não ter, eis a questão colocada pelo complexo de castração –, seria construída a identidade de gênero. Nessa perspectiva, Teresa de Lauretis (1994) propõe que o cinema, como linguagem, produz e reproduz modos de subjetivação do masculino e do feminino, refletindo seu contexto cultural.

Para a socióloga brasileira Heleieth Saffioti (2015), o patriarcado operando cobertura a uma estrutura de poder que mantém as mulheres subalternas aos homens em todas as áreas de convivência humana, em que podemos incluir o cinema. A autora ainda

vai dizer que o patriarcado é produto de um sistema ideológico que se implantou nos últimos milênios na raiz de diversas instituições sociais – tais como educação, família, religião –, atravessando todos os espaços da sociedade, em uma hierarquia de primazia masculina.

Nesse sentido, o cinema evidencia as contradições sociais ao se transformar em mecanismo de representação social e de produção de significados, entre eles, os que remetem às relações de gênero e às diferenças entre os sexos, interferindo no processo de socialização feminina, na medida em que conduz à interiorização de comportamentos sociais que não apenas perpetuam, como engendram as relações de dominação. Ann Kaplan (1995, p. 46) situa o gênero melodrama como o principal vetor da representação feminina no cinema clássico, em que os personagens assumiriam basicamente os papéis de Mãe, Pai e Filho, encenando os dramas edípicos teorizados por Sigmund Freud: “os processos psicanalíticos revelam uma estética melodramática” (nesse momento, a autora cita O caso “Dora”, de 1905, em que Freud teoriza sobre a histeria feminina). De acordo com Mulvey (2008), ainda que as mulheres sejam protagonistas nos melodramas familiares, elas nunca serão beneficiadas com os fatos construídos pelo enredo.

O CINEMA TRADICIONAL

Chamamos de cinema tradicional aquele que, desde o início do século XX, articulou-se como uma grande indústria, o cinema hollywoodiano que, dentre outros aspectos, moldou formas de olhar, o chamado male gaze, ou o olhar masculino (MULVEY, 2008). Teresa de Lauretis (1984) afirma que o cinema hollywoodiano foi conivente com a ideologia patriarcal, originando a representação de uma mulher “cativa”, isto é, presa aos estereótipos atribuídos às mulheres, como esposa, mãe, dona-de-casa, dócil e passiva. No cinema tradicional, a espectadora é convocada a assumir esse lugar – o

que não significa que não resista a isso (KAPLAN, 1995). Lauretis (1984) sustenta que a cultura é uma área de intervenção da ideologia e, se a imagem representada da mulher é estereotipada, pode-se dizer que a construção social da mulher, operada pelas diferentes mídias, é baseada em critérios preestabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher.

No cinema tradicional, houve um fenômeno conhecido como *star system* – a mulher como espetáculo –, em que os corpos são performativos, por apresentarem os signos do que seria considerado feminino pela cultura patriarcal e, assim, produzirem suas realidades, como afirma a filósofa Judith Butler (1999), ao propor o gênero como performance e não um atributo natural. Esse star system, iniciado ainda no cinema mudo das décadas de 1910 e 1920 (com as vamps, as it girls, as melindrosas e, mais tarde, as femme fatale do film noir), apresenta a mulher como um objeto fetiche. De acordo com Karen Horney (1991), o olhar masculino se empenharia em construir uma mulher não castrada, a fim de contornar o que há de sinistro (para os homens) na genitália feminina. A glorificação da mulher, para essa pioneira da psicanálise, teria origem não só na ânsia do homem por amor, mas em seu desejo de debelar a angústia de castração.

O OLHAR É MASCULINO (?)

Laura Mulvey (2008, p. 439) propõe: “o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer do olhar”. O cinema narrativo clássico codificou o erótico de acordo com a linguagem da ordem patriarcal e a imagem da mulher ocupa um lugar crucial nessa erotização. A autora vincula a pulsão escópica – o impulso a olhar – ao ato de tomar outra pessoa como objeto, sujeitando-a ao controle visual. Nessa perspectiva, a mulher erotizada no cinema clássico é colocada como objeto do olhar masculino. Logo, o olhar cinematográfico, para Mulvey, é masculino. Esse

olhar será do personagem, do diretor (reproduzido pela câmera) e, por processos identificatórios, do espectador. Se, por um lado, a instância narrativa, no cinema clássico, invariavelmente é assumida por homens, por outro, às mulheres é destinado o lugar de objeto da imagem. A questão da autora é como enfrentar esse inconsciente patriarcal, a fim de avançar nessa relação entre cinema e gênero, em que o primeiro produz e reproduz modos de ser para homens e mulheres. Nesse sentido, a proposta de Mulvey é um contracinema, isto é, um cinema não organizado em torno do *male gaze* e que possibilite à espectadora um lugar ativo, ou seja, uma identificação não masoquista.

Kaplan (1995, p. 53) questiona se o olhar é necessariamente masculino, isto é, se a mulher que ocupa a posição ativa de olhar está nesse lugar. A resposta é: “o olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas, para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estruturação do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina”. A autora também analisa a ruptura com o olhar masculino e seus códigos, que “reproduziam o feminino como corpo, como locus primário da sexualidade e para o prazer visual (masculino)” (ADELMAN, 2005, p. 231). Para Kaplan, esses códigos teriam mudado antes de tudo no registro sociológico. Na medida em que o cinema expressa significações sociais, ao mesmo tempo em que as constitui, engendra-se uma tensão entre o fílmico e o extra-fílmico. Logo, a construção do discurso fílmico é tributária do inconsciente patriarcal e reproduz seus ideais; em contrapartida, ela também é permeável às possibilidades de fuga da ordem falocêntrica.

CINEMA BRASILEIRO

Um ano após a primeira exibição do cinematógrafo pelos irmãos Lumière (em Paris, em 1895), o cinema chegou ao Brasil em uma exibição de luxo na Rua do Ouvidor,

Rio de Janeiro. Em 1897, abriu a primeira sala de cinema brasileira. A princípio, o cinema brasileiro era basicamente composto por cinejornais, retratações de crimes e curtas sobre o cotidiano. Entre 1915 e 1930, houve a isenção de taxas alfandegárias para filmes norte-americanos, reduzindo, vertiginosamente, a produção de filmes brasileiros (CLASEN, 2017).

Ao lado dessa presença maciça de filmes estadunidenses, os quais estabeleceram os ideais femininos da sociedade patriarcal, também há um processo de emancipação da mulher brasileira atrelado aos valores da sociedade norte-americana, favorecido pelo contexto da 2ª Guerra Mundial, em que as mulheres foram incentivadas a ocupar os postos vagos pela transformação dos trabalhadores em soldados; trata-se da campanha Rosie, the riveter, ilustrada por uma mulher, em roupas de operária, exibindo sua força e dizendo: we can do it. Essa relação ambígua com o cinema estadunidense não deixa de ser atravessada por relações de poder, inclusive pela desigualdade dos contextos socioculturais de ambos os países.

AS MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO

A produção feminina no cinema brasileiro começa em 1930, com “O mistério do dominó preto”, dirigido, produzido e protagonizado por Jacyra Martins da Silveira, também conhecida como Cléo de Verberena. Junto com seu marido, César Melani, Cléo vendeu suas posses para montar sua produtora, a Épica Filmes. Apesar de receber muitas críticas positivas na época, atualmente não existe mais nenhuma cópia do filme. Ela também realizou um filme falado em 1931, intitulado “Melodia da saudade”, e começou a rodar “Canção do destino”, que não foi concluído. A Revolução de 1932 dificultou que novos filmes fossem realizados e Cléo abandonou o cinema. Desde então, muitas brasileiras se aventuraram pelo mundo da sétima arte sem, no entanto, receberem muita visibilidade da mídia. Passando por Gilda de

Abreu, com “O ébrio” (1946), Ana Carolina, com “Mar de rosas” (1977), Norma Bengell, com “Eternamente Pagu” (1987), e Carla Camurati, que abre o cinema de retomada com “Carlota Joaquina: princesa do Brasil” (1995). No momento atual, em tempo de extinção de recursos para a cultura, ameaças à Ancine e à liberdade de expressão, temos produções como o documentário sobre travestis dos anos 1960, “Divinas divas” (2017), de Leandra Leal. Essas mulheres propõem alternativas ao olhar masculino e às representações hollywoodianas, que não contemplam formas de subjetivação das minorias, como da mulher latino-americana não branca. No tensionamento de forças instituintes e instituídas, desdobram-se as diferenças.

Joan Scott (1989) atesta que gênero teria um significado a priori, ou seja, homens e mulheres seriam categorias sociais que simbolizariam a alteridade e, portanto, a categoria “mulher” se torna um marcador social de alguém que sofre opressão na sociedade patriarcal. Portanto, quando pensamos em cultura feita por mulheres, especialmente no cinema, encontramos uma paleta de facetas da mulher brasileira, desde as mais convencionais (mostradas em comédias românticas, principalmente) até incomuns, isto é, que fogem da branquitude e da heteronormatividade binária vigente. Grande parte dos filmes são repletos de críticas sociais sobre os papéis de gênero, de classe e de etnia. Por isso, os filmes das brasileiras têm um papel importante na formação de opinião e de subjetividade para a população, sobretudo, para as mulheres. Notamos que o lugar de fala da cineasta (se é negra ou branca, por exemplo) influencia, diretamente, no quão explícita e pungente será essa crítica social.

ALGUMAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS

“[Dizer que um filme é um “filme de mulher”] muitas vezes aparece num contexto de ação afirmativo, o que é válido. Porém, às vezes é como se inserissem o filme

em um gênero à parte, como se isso influenciasse a forma de filmar, quando, na verdade, cada diretora tem um olhar distinto. As mulheres não fazem parte de um movimento artístico com bases estéticas em comum para justificar que se classifique dessa forma. O que nos une é um passado em comum de institucionalização da opressão em função do gênero. A recente quebra desse padrão deve ser valorizada, não no sentido de reforçar a diferença, mas no sentido de reconhecermos que quantidade de hormônios não define talento ou vocação.” (Cristiane Oliveira, diretora e roteirista de *Mulher do pai*, em conversa com a autora deste artigo por e-mail).

“Amor maldito” (1984), de Adélia Sampaio

“O filme branco não tem compromisso com nada, o filme negro toca na ferida”
“(Adélia Sampaio, diretora).

“Amor maldito” é um filme de grande relevância para o cinema nacional, apesar do pouco reconhecimento. Além de ser o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra – Adélia Sampaio –, o filme aborda a relação homossexual entre duas mulheres, Fernanda (Monique Lafond) e Sueli (Wilma Dias), na época da ditadura militar e de retrocessos conservadores, onde a arte, de uma forma geral, e o cinema em particular, tende a ser censurado e, no limite, criminalizado. Ainda muito atual, o filme aborda o preconceito aos homossexuais, o machismo atrelado à religião evangélica a serviço da condenação da mulher e da sua sexualidade.

A diretora sempre reforça em entrevistas (disponíveis no YouTube) as dificuldades de financiamento, lançamento e distribuição do filme. O financiamento foi feito por uma mulher, engenheira, que se interessou pela história do filme. Já o lançamento e a distribuição só foram possíveis quando a película foi classificada como pornochanchada, o que nos dá pistas de como a homossexualidade (especialmente

das lésbicas) é concebida no panorama da sociedade brasileira – erotizada e marginalizada. Mesmo assim, a diretora concebe uma história com críticas sociais pungentes que acompanham quem o assiste por muito tempo. É por isso que ela diz que o cinema negro deve ser necessariamente implicado, uma mulher negra fazer cinema, que é elitizado, em si já se configura um ato de resistência.

Para além das polêmicas envolvendo a produção e o assunto do filme, é importante ressaltar que esse é o único longa-metragem brasileiro, que encontramos em nossa pesquisa, dirigido por uma mulher negra. Estudos do GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa) apontam para a exclusão de mulheres negras no cinema nacional. A cultura de um país com raízes escravocratas, onde o racismo é estrutural, reproduz e internaliza valores brancos ocidentais, atuando como uma via de dominação. As políticas de branqueamento e de eugeniação da população brasileira no século XIX visava trazer imigrantes europeus para higienizar não somente a população, mas também a moral e a cultura do país (Berth, 2018). Os escravos foram libertos, mas não houve políticas públicas para inseri-los na sociedade, tornando-se uma população marginalizada.

Além disso, é necessário ressaltar qual é o espaço de fala que é dado à mulher negra, não apenas no laço social como um todo, mas também nos espaços ditos feministas (afinal, se nesses espaços se exclui, sistematicamente, algumas mulheres, não podemos chamar tais movimentos de feminismo). Sandra Azerêdo (apud CANTO, 2009) problematiza o gênero como uma das formas que relações de opressão assumem numa sociedade capitalista, racista e colonialista. Canto (2009, p. 65) cita Haraway:

As mulheres negras foram simultaneamente constituídas, racial e sexualmente – como fêmea marcada (animal, sexualizada e sem direitos), mas não como mulher (humana, esposa potencial, conduto para o nome do pai) – numa instituição

específica à escravidão, que as excluía da “cultura” definida como a circulação dos signos através do sistema de casamento.

No Brasil, a inserção da mulher negra no cinema tem sido mais proeminente em festivais específicos e através do YouTube. Ressalto “Lápis de cor” (2014), de Larissa Fulana de Tal, que evidencia as consequências do racismo, estrutural em nossa sociedade, na autoestima de crianças negras brasileiras. Em entrevistas feitas em uma escola primária, as crianças relatam o bullying que sofrem por causa da cor da pele e do cabelo, e fazem desenhos de como são e de como gostariam de ser – a maioria delas desenha crianças brancas de olhos claros. “O dia de Jerusa” (2014), da cineasta baiana Viviane Ferreira, retrata com muita sensibilidade a solidão da mulher negra, contado a partir do ponto de vista da jovem agente de pesquisa, Sílvia (Débora Marçal). À medida em que Jerusa (interpretada, lindamente, por Léa Garcia) responde a suas perguntas sobre uma marca de sabão em pó, também vai lhe contar sua história de vida, marcada por dificuldades que apenas uma mulher negra em um país de tradição escravocrata conhece; nesse ínterim, descobrimos que a narrativa se passa no dia de seu aniversário de 77 anos. Viviane Ferreira, em “Encontro de cinema” (2016), do Itaú Cultural, afirma que faz cinema por uma questão política, entendendo que o cinema é uma arte que constrói, simbolicamente, uma narrativa que dialoga com as pessoas de um lugar menos violento, onde não é preciso sangrar, objetivamente, e que se consegue entregar um filme que pode influenciar alguém pelo resto da vida. Para ela, o cinema, além de ferramenta de expressão artística, também opera como ferramenta política. Ela segue falando de como essas narrativas são criadas a partir de um “espelho fractal”, que se fala a partir de si e, portanto, os temas que perpassam suas histórias vão discorrer sobre a subjetividade da população negra no mundo.

MAIS REPRESENTAÇÕES COM O RECORTE DE COR...

Além da mulher preta, brasileiras de outras etnias também buscam o cinema para contar suas histórias. De origem asiática, Tizuka Yamazaki – filha e neta de japoneses – é o nome mais proeminente. Tendo feito muitos filmes comerciais e trabalhado com grandes nomes, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, Tizuka tem sua estreia como diretora e roteirista em 1980, com o filme “Gaijin: caminhos da liberdade”, que fala sobre as dificuldades enfrentadas por colonos japoneses que vieram ao Brasil para trabalhar nas fazendas de café em condições similares à escravidão. A obra foi premiada tanto no Brasil, recebendo prêmio de melhor filme no festival de Gramado, quanto no exterior, recebendo menção especial do júri no Festival de Cannes. Em 1983, a cineasta dirigiu outro sucesso, “Parahyba mulher macho”, sobre a poetisa feminista paraibana Anaíde Beiriz. A questão de mulheres de origem asiática é que não é dado que existe racismo contra elas, como acontece com mulheres de outras etnias. Evidentemente, há uma diferença em como o racismo opera para as diferentes etnias; no caso da mulher asiática, além do apagamento e da fetichização (também presente para as mulheres negras), há uma estereotipização de como o Ocidente as enxerga, que passa desde a japonesa complacente, dócil, obediente, até a árabe terrorista. A exploração ocidental enxerga a pessoa asiática como a outra, a estranha, a exótica, o que tanto desumaniza como objetifica.

Muitas produções cinematográficas (especialmente de Hollywood) fizeram o *yellowface* – expressão usada para designar pessoas brancas interpretando pessoas asiáticas de forma estereotipada e ofensiva, o mesmo acontecendo em casos de *blackface*, para negras e negros, *redface*, para indígenas, e *brownface*, para as populações do sul do continente asiático, como forma de apagamento, estereotipização e silenciamentos dessas minorias. Um dos casos mais infames é o do Sr. Yunioshi, o vizinho asiático da protagonista de “Bonequinha de luxo” (1961),

de Blake Edwards, interpretado por Mickey Rooney como um homem chato, bobo e burro, ou, mais recentemente, o caso em que a atriz Scarlett Johansson dá vida à adaptação do mangá “Ghost in the shell” (2017), de Rupert Sanders, à protagonista Motoko Kusanagi.

Em uma crescente nos últimos anos, as mulheres indígenas também têm utilizado o cinema para contar suas histórias, preferível aos livros, por causa da tradição oral desses povos. Mais de 50 filmes foram feitos por indígenas aqui no Brasil, nos últimos anos, sendo mais de 2/3 realizados por mulheres. Um dos nomes mais proeminentes é o de Graci Guarani, cineasta, fotógrafa e comunicadora, que diz no 6º Cine Kurumin: festival de cinema indígena, na mesa “Ameríndias: cinema de mulheres indígenas”: “o olhar do homem e da mulher é diferente, e da mulher indígena tem as suas próprias prioridades e especificidades (...) tendo a capacidade de mostrar o nosso olhar, a riqueza é maior”. Ela também ressalta a importância de descolonizar as telas na webserie “Cineastas indígenas” (2018). Em seu filme “Terra nua” (2014), ela faz um relato histórico da cultura Pankararu, abordando a situação atual, comparando-a à anterior e apresentando uma visão sobre a cultura agrícola, por meio do levantamento de problemáticas e possíveis soluções. Ela ainda dirigiu “Mãos de barro” (2017) e “Tempo circular” (2018). Incentivada por seu pai, outro nome proeminente é da cineasta Pãteani Huni Kuin, que lançou o filme “Nixpu Pima: rito de passagem Huni Kuin”, em 2015. Para a realização desses filmes, é preciso pedir permissão ao pajé ou ao cacique da tribo, além de ter cuidado para não filmar rituais sagrados. A maior parte dos filmes produzidos por indígenas são curtas documentais que falam dos costumes, dos problemas, da religião e da sociedade de suas respectivas tribos. As cineastas falam de como o cinema indígena é produzido coletivamente e de como o cinema brasileiro pode aprender com eles. Há também, por parte das mulheres, uma grande articulação com movimentos feministas. Infelizmente, com os cortes

dos últimos governos na cultura tem sido maior a dificuldade para conseguir recursos financeiros para a produção de filmes indígenas, que, para além disso, são verdadeiros documentos sociológicos desses povos e de suas culturas que foram e ainda são massacrados.

“Que horas ela volta?” (2015), de Anna Muylaert

“- O teu problema é que tu se acha melhor que todo mundo.

- Não me acho melhor, não, Val. Só não me acho pior! “

(conversa entre mãe e filha, protagonistas do longa).

O sucesso de Anna Muylaert explora a relação desigual que empregadas domésticas vivem no país – herança de um passado escravocrata. O longa aborda as relações parentais de empregadas domésticas que cuidam e criam os filhos de suas patroas, enquanto outras pessoas cuidam dos seus.

No longa, a nordestina Val (Regina Casé) trabalha em uma mansão em São Paulo. Entre outros afazeres, assume a função materna para o filho de seus patrões, Fabinho (Michel Joelsas), enquanto sua filha, Jéssica (Camila Márdila), é criada por uma amiga em Pernambuco. Val é mais carinhosa e compreensiva com o filho dos patrões do que com a sua própria filha (Jéssica nunca a chama de mãe, mas sempre por Val). Fabinho, por sua vez, diz que Val é a sua verdadeira mãe.

As estruturas sociais se abalam quando Jéssica vai a São Paulo para prestar vestibular para arquitetura, assim como Fabinho. Apesar da culpa por ter deixado a filha para trás, mesmo que para oferecer um futuro melhor a ela, a princípio Val se incomoda com a presença da filha, por essa não aceitar a separação de classes, na casa, e por enxergar as contradições existentes na relação patrões-empregada e o preconceito velado com a condição “inferior” imposta à posição social de sua mãe.

Ainda que não consiga fugir de alguns estereótipos, talvez pelo caráter comercial do

filme, Ana Muylaert consegue transmitir, através de sua câmera e de seu roteiro, um retrato da relação de classes do nosso país, especialmente no que tange às mulheres – isso se torna evidente quando o patrão de Val, José Carlos (Lourenço Mutarelli), assedia Jéssica, em alusão à comum prática de estupros de empregadas e de escravas por seus patrões ou senhores e legitimada pelos discursos de poder do patriarcado burguês e escravocrata.

Na segunda onda feminista, as mulheres clamavam por um lugar no mercado de trabalho. No entanto, às mulheres negras e pobres esse lugar sempre foi imposto. Em “Democracia em vertigem” (2019), filme sobre o qual falarei a seguir, a diretora cita um escritor grego que diz que a democracia só funciona quando os ricos se sentem ameaçados; caso contrário, a oligarquia toma o poder. “Que horas ela volta?” trata exatamente disso, começando pelo fato de que Jéssica, mesmo com menos recursos que Fabinho, consegue passar no vestibular e ele não. O filme fala da indignação das classes privilegiadas, que sempre tiveram tudo em detrimento dos mais pobres, quando estes começam a ascender socialmente, seja pela regularização do trabalho das domésticas, seja pela política de ações afirmativas.

No final, ao descobrir que Jéssica deixou um filho em Pernambuco para estudar em São Paulo, querendo, assim como ela, dar um futuro melhor para ele, Val decide quebrar esse ciclo e trazê-lo para perto das duas, em uma conciliação final entre mãe e filha.

“Mulher do pai” (2016), de Cristiane Oliveira

O filme “Mulher do pai” (2016), dirigido e roteirizado pela gaúcha Cristiane Oliveira, conta a história de Nalu (Maria Galant), uma adolescente que vive na fronteira entre o Brasil e o Uruguai (e na fronteira entre a infância e a vida adulta), tendo que lidar com os cuidados do pai cego, Ruben (Marat Descartes), depois que sua avó morre. Como

na maioria dos filmes brasileiros dirigidos/roteirizados por mulheres que retratam a adolescências – tais como “Antes que o mundo acabe” (2009), de Ana Luíza Azevedo, “Desenrola” (2011), de Rosane Svartman, e “Califórnia” (2015), de Marina Person –, Mulher do pai fala sobre a descoberta sexual feminina, frustrações e idealizações típicas da idade e a relação da adolescente com os pais. Por a adolescência ser uma travessia da infância à vida adulta, a diretora revela que a escolha pela fronteira (com limites fluídos e intensa troca cultural) tem um significado simbólico. A troca entre pai e filha se dá pela pele, entre o interno e o externo, entre as fronteiras reais e aquelas que construímos para nós mesmos, o que o torna bastante singular e sensível.

A descoberta sexual da protagonista está enlaçada à sua relação com o pai, aludindo ao Complexo de Édipo, isto é, a um vínculo incestuoso. A história trata de uma mulher ausente – a mãe de Nalu –, cujo lugar acaba por ser ocupado pela protagonista. Sem autonomia, a jovem só imagina que poderá se ver livre e sair de casa (e da fronteira) com outro homem, o que Cristiane Oliveira, na conversa supracitada, relaciona com a cultura machista acentuada, típica do Rio Grande do Sul. Com a chegada de uma nova mulher, a uruguaia Rosario (Veronica Perrotta), há uma triangulação erótica, que encerra com a aceitação de Nalu, saindo da zona fronteira, no encontro do pai (brasileiro) com sua amante (uruguaia), mulher do pai.

“Como nossos pais” (2017), de Laís Bodanzki

“É uma coisa que tá no inconsciente coletivo, Pedro, é uma coisa que a gente não tem consciência. Os homens, eles têm que ser protagonistas, eles querem ficar no palco e eles querem as mulheres ali, na plateia, aplaudindo” (conversa entre Rosa [Maria Ribeiro] e Pedro [Felipe Rocha], no filme Como nossos pais).

Filme de 2017, estrelado por Maria Ribeiro e Clarisse Abujamra, indaga sobre o fenômeno da super-mãe, explorando os diferentes modos de maternidade: a

protagonista, Rosa, está vivendo uma fase de conflitos pessoais e geracionais como mãe, esposa, filha e aspirante a dramaturga. A história será perpassada por questionamentos sobre a idealização da maternidade e o que se espera socialmente de uma mãe – tais como abrir mão da carreira dos sonhos em favor dos filhos, do marido e da casa e as consequências psíquicas de uma decisão dessas na vida de uma mulher.

“Não quero mais fingir que sou uma mulher que dá conta de tudo. Eu não dou conta de tudo”, desabafa Rosa com o marido após ser demitida do emprego. O antropólogo Dado (Paulo Vilhena) delega a ela os cuidados da casa e das filhas, enquanto constrói sua carreira e, supostamente, a trai com uma colega de trabalho. Em meio a isso, sua mãe, Clarice – artista e libertária, aparentemente, diferente de Rosa –, revela à protagonista que está com câncer terminal e que seu pai não é o homem que a criou. Essa revelação estimula Rosa a dar uma virada em sua vida e se redescobrir como mulher, o que culmina na cena de Rosa tirando a roupa em uma avenida movimentada, representando a liberdade que sente com essa busca.

A protagonista não quer mais ser subordinada aos papéis femininos impostos pela sociedade patriarcal e enfrenta conflitos geracionais tanto com sua mãe quanto com suas filhas adolescentes, além de ter de lidar com a realidade de outro pai e com um marido egoísta que não cumpre seu papel de pai. Ann Kaplan (1995) diz que o empoderamento feminino no cinema (quando elas assumem o olhar) está, normalmente, atrelado à perda de características ditas “femininas” das personagens, não relativas à sedução, mas de bondade, humanidade e maternidade. Contudo, a diretora consegue fugir desse caminho convencional. O que resta, no final, é uma mulher livre, em paz com as outras mulheres que permeiam sua vida, porque elas, assim como Rosa, percebem que é mutuamente se apoiando que conseguem ser livres.

A diretora Laís Bodanzki constrói uma narrativa sensível com dilemas comuns a muitas mulheres da atualidade, as quais enfrentam jornada tripla de trabalho sem receber o devido reconhecimento, pois “não fazem mais do que sua obrigação”. Convidando-nos a entrar na intimidade de Rosa, por processos de identificação, Bodanzki (em conjunto com a belíssima atuação de Maria Ribeiro) desmistifica o lugar santificado atribuída à mãe.

“Meu nome é Jacque” (2016), de Angela Zoé

Nesse documentário, conhecemos Jacque, mulher transexual que vive com AIDS há mais de 20 anos. Acompanhamos sua trajetória tanto pessoal – junto com sua família e amigos – quanto como militante e representante brasileira dos direitos LGBTQIA+ na ONU. Discorrendo em uma narrativa convencional, a diretora Angela Zoé traça a vida de Jacque desde a infância, sua descoberta como mulher transgênero, passando pela maternidade e sua relação com mãe, irmãos, amigos, marido e filhos. Embora seja uma história muito individual, com trajetória bastante singular, Meu nome é Jacque evoca a necessidade de dar visibilidade à existência da comunidade trans e denunciar o preconceito intenso no Brasil – país que mais mata pessoas transgêneras no mundo.

A transgeneridade (e outros tipos de identidade de gênero que fogem à cisnormatividade e ao binarismo) ainda é considerada uma patologia, constando na mais recente edição do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5). No filme, Jacque fala da experiência de se descobrir uma mulher trans e seguimos sua rotina por um dia, entrando em sua intimidade, seja quando ela conta sua história, de como foi apoiada pela família, de como conheceu seu marido, da adoção de seus filhos, da convivência com o HIV, de sua luta contra a discriminação na ONU e no governo (o que inclui o trabalho pela retirada da transgeneridade como

transtorno mental de manuais diagnósticos), seja quando ela está tomando banho, em um momento mais poético e intimista do documentário.

A psicanálise elabora uma teoria da sexualidade centrada no falo, o que consiste em uma normatização da sexualidade, a partir dos complexos de Édipo e de castração. Nesse sentido, Lacan (2009, p. 30) sugere que as intervenções médicas não apagam a castração, que é simbólica; elas operam sobre a inadequação entre o sexo designado pelo Outro e o designado pelo próprio sujeito (não se trata de um problema de biologia, mas de linguagem):

Para ter acesso ao outro sexo, realmente é preciso pagar o preço, o da pequena diferença, que passa enganosamente para o real por intermédio do órgão, justamente no que ele deixa de ser tomado como tal e, ao mesmo tempo, revela o que significa ser órgão. Um órgão só é instrumento por meio disto em que todo instrumento se baseia: é que ele é um significante. É como significante que o transexual não o quer mais, e não como órgão. No que ele padece de um erro, que é justamente o erro comum. Sua paixão, a do transexual, é a loucura de querer livrar-se desse erro, o erro comum que não vê que o significante é o gozo e que o falo é apenas o significado. O transexual não quer mais ser significado como falo pelo discurso sexual, o qual, como anúncio, é impossível. Existe apenas um erro, que é querer forçar pela cirurgia o discurso sexual, que, na medida em que é impossível, é a passagem do real.

Para Freud (2011), a orientação sexual (preferência de parceiros sexuais) e a identidade de gênero (como a pessoa se define, se homem ou mulher, cisgênero, transgênero, não-binário e outras possibilidades) não estavam necessariamente atrelados. Ainda assim, seu modelo teórico é atravessado pelo dualismo “ter ou não ter o falo”. Essa noção vai de encontro à teoria da filósofa Judith Butler, que “recusa o postulado da binaridade dos sexos, expresso pela centralidade do falo como organizador único da sexualidade” (COSSI & DUNKER, 2017, p. 4). Cossi e Dunker (2017, p. 8) observam

que Lacan, apesar de não confundir pênis e falo, entende a função do Édipo como a enunciação da virilidade, no homem, e da feminilização, na mulher, o que Butler chama de performance. Para a filósofa, as noções de gênero e de diferença sexual passam pela esfera psíquica, somática e social, ou seja, passam pelo domínio discursivo vigente, diferenciando-os no fato de que “gênero traduz a diferença sexual, mas a diferença sexual não se transcreve inteiramente em diferenças de gênero”. Para Cossi e Dunker (2017), a ideia de diferença sexual pulsional de Butler seria compatível com a diferença sexual real de Lacan, inassimilável pela linguagem, irreduzível ao corpo e ao social.

Para além da teoria, em que essa discussão não se encerra e tem avançado, o que Jacqueline Rocha Côrtes faz nesse documentário, junto com Angela Zoé, é um ato político de se fazer ser vista e escutada desde sua posição (singular, porque se trata de sua experiência e das pessoas de sua esfera social) de mulher trans no laço social.

“Democracia em vertigem” (2019), de Petra Costa

“Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto nosso passado mais obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças para caminhar entre as ruínas e começar de novo?” (monólogo final da cineasta no documentário).

Indicado ao Oscar de Melhor Documentário em 2020 (ganhando, assim, visibilidade mundial), “Democracia em vertigem” fala sobre os bastidores do golpe de 2016, que levou ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Em voz over, a diretora, roteirista e produtora, Petra Costa, faz um relato intimista sobre esse golpe de estado, traçando sua trajetória e remontando-o aos protestos de junho de 2013, discorrendo sobre nossa frágil democracia, lembrando os anos de ditadura militar (1964-1985) – em

que seus pais lutaram em guerrilhas e foram presos políticos –, até o nascimento de nossa República, em um golpe das oligarquias militares, em 1889, passando pela construção de Brasília no governo JK (presidente entre 1956 e 1961).

Nunca caindo no discurso panfletário, a cineasta fala desde seu lugar de mulher sobre como foi para ela ver uma mulher ser eleita e destituída do cargo de poder mais importante do país, a “histérica louca” pintada, discursivamente, pelo patriarcado nacional, dando lugar à “bela, recatada e do lar”. Andreia Almeida Campos (2016, p. 7), em *A cultura do estupro como método perverso de controle nas sociedades patriarcais*, afirma:

No patriarcado há uma verticalização das instâncias de poder, na qual todos, de seus patamares hierárquico, estão submetidos e subjugados ao ápice da pirâmide, ao pai, ao chefe do sexo masculino. Se esse homem durante os tempos pré-históricos era o pai da horda, o mais forte, com a evolução das organizações sociais dentro do modelo patriarcal, ele passou a ser aquele que mais detém a propriedade privada e, por conseguinte, o poder político sobre a comunidade.

Apesar de ser um relato pessoal, seus sentimentos são partilhados por todas nós que sentimos no golpe a violência da sociedade machista. Petra (nome dado em homenagem ao mentor de seus pais, assassinado por militares) nos apresenta fatos, combinando-os com relatos de sua família: privilegiada de muitas formas (branca e burguesa, por exemplo), cujos muitos membros apoiaram tanto o golpe de 1964 quanto o de 2016. Sua mãe, a jornalista e socióloga Marília Andrade, desvincula-se da esfera familiar ao conhecer Manoel Costa, pai da cineasta, e conta suas experiências na ditadura, tendo sido presa em 1968 no mesmo lugar em que Dilma seria presa e torturada 2 anos depois.

Antes de “Democracia em vertigem”, Petra já havia dirigido outros filmes de caráter documental, dentre os quais “Elena” (2012), semi-autobiográfico, onde ela conta a

história de perda e luto por sua irmã, Elena Costa, e as questões de saúde mental que a levaram ao suicídio, no que ela chama, em entrevista à revista Marie Claire, de “complexo de Ofélia” (em referência à personagem de Shakespeare): “um afogar nas próprias emoções no vir a ser mulher”. Petra também dirige “Olmo e gaivota” (2014), que acompanha a gravidez de uma atriz de teatro e as dificuldades inerentes à gestação. Em todas as suas produções, Petra contou com uma equipe majoritariamente feminina e, para a cineasta, fazer o filme, em si, já se configurou como uma experiência política, ao notar que as mulheres no prédio do parlamento da nossa “coisa pública” eram quase ausentes. Ela fecha a entrevista afirmando: Como fala Paulo Freire, somente os oprimidos, libertando-se, podem libertar os opressores. Isso é nossa tarefa como mulher. Lutar para habitar nossos corpos, criar nossa própria voz. O abuso do corpo da mulher (que aumentou vertiginosamente desde a última eleição), o silenciamento de sua expressão, me parece reflexo de uma terra abusada. Uma terra que segue se desfazendo em lágrimas cada vez que é subtraída em tenebrosas transações. Até que consigamos regerminar essa terra abusada, para que ela se refaça por dentro, e frutifique.

Apesar de poder ser considerado um símbolo fálico daquilo que é escolhido por poucas pessoas como de qualidade ou não, a indicação ao Oscar, em um momento de desmonte da Ancine, censura e cerca de um mês após o presidente dizer que há anos o Brasil não produz filmes de qualidade, é importante o simbolismo que esse reconhecimento traz. Em sua rede social, Petra Costa fala sobre a indicação ao prêmio tido como o mais importante do cinema:

Numa época em que a extrema direita está se espalhando como uma epidemia, esperamos que esse filme possa nos ajudar a entender como é crucial proteger nossas democracias. Está se tornando cada vez mais evidente o quanto o pessoal é político para tantos ao redor do mundo, e acredito que é por meio de histórias, linguagem e

documentários que as civilizações começam a se curar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fazer uma pesquisa sobre as mulheres que produzem cinema no Brasil foi mais difícil do que eu havia previsto. Em vez de pesquisar através de materiais diversos, o que encontrei foi escasso, sobretudo, em fontes primárias (como breves reportagens e artigos, nenhum que se aprofundasse no tema). Comecei a me questionar sobre quantas brasileiras eram cineastas, se eram tão poucas como aparentava e, após muito procurar, produzi uma lista com mais de 100 diretoras, roteiristas e produtoras, a qual tende a crescer. A maior parte dos filmes é composta por documentários e curtas-metragem (por demandarem um orçamento menor).

Em um país que pouca importância dá para a cultura, não é surpresa, embora seja decepcionante, depararmos com tamanha indiferença com essas produções, as quais falam da nossa identidade de brasileiras e de tudo o que representa ser mulher no Brasil (independentemente das nossas circunstâncias), como também engendra modos de ser, fazendo-nos refletir sobre nossos papéis socialmente impostos e como os ultrapassar. Fazer cinema é um dos passos possíveis nessa direção e, por isso, é imprescindível valorizar o cinema brasileiro feito por mulheres.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. **Vozes, olhares e o gênero do cinema**. In: FUNCK, Suzana; WIDHOLZER, Nara (Orgs.). **Gênero em discursos da mídia**. Florianópolis: Ed. Mulheres. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

AMERICAN Psychiatric Association. **DSM 5: manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. Porto Alegre: ARTMED, 2014.

ASTRE, Georges-Albert. **O homem e as estrelas**. In: L'Amérique des stars: l'histoire, la

mythologie et le rêve, v. 8, mai./jun., 1976.

BERTH, Joice. **Embranquecimento e colorismo: estratégias históricas e institucionais do racismo brasileiro**. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@joiberth/embranquecimento-e-colorismo-estrat%C3%A9gias-hist%C3%B3ricas-e-institucionais-do-racismo-brasileiro-afc830581945>. Acesso em: 13 jun. 2018.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1999.

CAMPOS, Andrea Almeida. **A cultura do estupro como método perverso de controle nas sociedades patriarcais**. Espaço acadêmico, Universidade Federal de Pernambuco, v. 16, n. 183, p. 1-13, 2016.

CANTO, Vanessa Santos. **O Devir-“Mulher Negra”: uma proposta ontológica e epistemológica**. Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 29, set.-dez., p. 59, 2009.

CINE KURUMIN, 6, 2017. Salvador. Disponível em <<https://pt-br.facebook.com/cine.kurumin/videos/vb.1376435189330087/1463110837329188/?type=2&theater>>. Acesso em: 10 out. 2017.

CLASEN, Luisa. **A chegada do cinema no Brasil**. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bmBuPPuAjWo>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

CORSO, Diana; CORSO, Mário. **A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia**. Porto Alegre: Penso, 2011.

COSSI, Rafael Kalaf; DUNKER, Christian Ingo Lenz. **A diferença sexual de Butler a Lacan: gênero, espécie e família**. In: Psicologia: teoria e pesquisa, v. 33, p. 1-8, 2017.

COSTA, Petra. Marie Claire. Rio de Janeiro, 05 fev. 2020. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2020/02/mulheres-de-petra.html>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. Indiana: Indiana

University Press, 1984.

DE LAURETIS, Teresa. **A tecnologia do gênero**. In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.

FERREIRA, Viviane. **Encontros de Cinema**. Itaú Cultural. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=460&v=z43qp9uhi20&feature=emb_title>. Acesso em: 19 dez. 2019.

FREUD, Sigmund. **A psicogênese de um caso de homossexualidade feminina**. In: Obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUARANI, Graci. **Cineastas indígenas**. 2018. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/cine.kurumin/videos/vb.1376435189330087/553373611748996/?type=2&theater>. Acesso em: 10 fev. 2020.

HORNEY, Karen. **Medo da mulher**. In: HORNEY, Karen. Psicologia feminina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário sobre "A carta roubada"**. In: LACAN, Jacques. Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 13-66.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MCMAHAN, Alison. **Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema**. New York: Bloomsbury Academic, 2002.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 437-453.

OLIVEIRA, Cristiane. **Pesquisa sobre cineastas brasileiras** [mensagem pessoal].

Mensagem recebido por: <barbararefosco1990@gmail.com> em 07 jan. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular/Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCOTT, Joan. **Gender: a useful category of historical analyses**. In: Gender and the politics of history. Columbia University Press, 1989.

Imagens da cidade: o cinema, o espaço público e as transformações da vida urbana no Brasil

Images of the city: cinema, public space and the transformations of urban life in Brazil

Nicolay Vitorino

Universidade Federal de Santa Catarina. Instituto de História.

Julia Fernandes

Universidade Federal de Santa Catarina. Instituto de Artes.

RESUMO

O estudo apresenta um paralelo entre representações cinematográficas do espaço urbano e as relações sociais entre os sujeitos e o espaço no contexto das fronteiras simbólicas do Brasil contemporâneo. As análises partem da abordagem do cinema enquanto fonte histórica e das teorias de Milton Santos sobre globalização e subdesenvolvimento.

PALAVRAS CHAVE: cinema brasileiro, urbanização, espaço público, subdesenvolvimento, globalização.

ABSTRACT

This study introduces a parallel between cinematographic representations of the urban areas and the social relations that between people and space; within the context of the symbolical borders of contemporary Brazil. The analysis set from the approach of Cinema as an historical source and from the theories of Milton Santos regarding globalization and underdevelopment.

KEYWORDS: Brazilian cinema, urbanization, public space, underdevelopment, globalization.

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro é marcado pelos traços das condições de produção da cultura no chamado Terceiro Mundo. Suas imagens são impressões do tempo, do espaço e do subdesenvolvimento. A trajetória do cinema no Brasil se dá em grande parte com as produções de baixo orçamento, nas quais muitas vezes o cenário é a cidade, nem todos os sujeitos são atores, e a linha que separa ficção e documentário é tênue; ou não separa; cinema de testemunho. O cinema brasileiro contemporâneo tem sido manifesto e dispositivo, sobretudo com a massificação da tecnologia e a criação de políticas públicas voltadas à cultura, que permitiram que obras audiovisuais fossem produzidas por sujeitos historicamente marginalizados pela cena do cinema; tem se expandido enquanto espaço democrático e é fonte histórica sobre o tempo presente - é mecanismo de concepção da História para além dos meios tradicionais e oficiais.

Para orientar a análise selecionamos um conjunto de filmes e de bibliografias que tem em comum o elemento da vida urbana no Brasil, suas contradições e agentes, e os processos históricos que permearam as mudanças na relação das pessoas com a cidade a partir da virada do século; com a expansão do neoliberalismo pelo Terceiro Mundo e suas consequências na materialidade do dia-a-dia, objeto central das obras fílmicas. Partindo dos textos do historiador Marc Ferro "O Filme, uma contra-análise da sociedade?" (1992) e "A quem pertence as imagens?" (2009) provoca-se a compreensão do filme enquanto objeto de análise a partir de sua dimensão de discurso, de ideologia e de fonte histórica. Tudo o que compõe o processo de produção, os que o fazem, os que o vêem, o contexto em que é produzido, como escreve o autor: "as relações do filme com o que não é filme". São estes os filmes selecionados:

- **“O Som ao Redor” (2012), de Kleber Mendonça Filho.**

Em um bairro de classe média da capital pernambucana o espaço de uma rua se faz o elemento comum do cotidiano de distintos personagens. O espaço é marcado pelo processo de verticalização da cidade do Recife e pela ascensão de uma nova classe média, que carrega a herança material e as dinâmicas de poder de seu passado colonial. Os encontros e interações entre os personagens são marcados por tensões de classe e pelo medo profundo de uma possível violação de sua vida privada, ou de sua propriedade privada. Entre os sujeitos que ocupam este espaço de trabalho, e outros de residência, se dão conflitos latentes e passivo-agressivos até o momento em que a chegada de dois forasteiros acarreta um acerto de contas de um passado nem tão recente e nem tão longínquo.

- **“O Homem das Multidões” (2014) de Marcelo Gomes e Cao Guimarães**

A cidade é protagonista deste enredo sobre as contradições da modernidade e da cidade grande do século XXI. Marcada pela repetição e pelo ritmo das aglomerações urbanas e da movimentação dos fluxos de pessoas, a narrativa está sempre permeada pelo não-diálogo, o não-olhar e o não-lugar. Os personagens principais, colegas de trabalho que têm em comum o gosto pela isolamento e a solidão entre o fluxo do metrô de Belo Horizonte, são sujeitos das dicotomias entre o público e o privado, espaços cheios e vazios, indivíduo e multidão. São significativos os elementos da rotina, da automatização do trabalho e do circular pelo espaço, do não-pertencer, de estar e não-estar no espaço; o silêncio que opera como forma de dizer, e também de calar-se, como uma não-ação.

- **“Temporada” (2018) de André Novais Oliveira.**

Em frente a uma oportunidade de trabalho, Juliana se muda para a periferia de

Contagem, cidade na região metropolitana de Belo Horizonte. No novo lugar, precisa se adaptar a uma nova rotina, um novo emprego, relações com as pessoas que conhece. Através do trabalho de agente de combate a endemias na região, ela passa a circular pelas ruas, frequentar as casas, ter contato com os moradores, e desta forma conhece a cidade e uma rede de relações e de afetos que permeiam o espaço. Na narrativa, a cidade é personagem e os moradores a reconhecem como tal, percebem nela as ações do tempo e do “progresso”, entendem sua marginalização e as marcas destes processos no espaço; que é lugar de comunicação, relações espontâneas e interdependentes, que se distanciam das dinâmicas do neoliberalismo e da moral burguesa, apesar de serem bem marcadas pela urgência do trabalho e pelas adversidades da vida nas periferias dos grandes centros urbanos.

- **“Café com Canela” (2018) de Ary Rosa e Glenda Nicácio**

Entre duas cidades do Recôncavo Baiano, se constrói o enredo do filme a partir de um conjunto de crônicas que transpassam no decorrer da narrativa, de início de forma não tão clara. As protagonistas são mulheres que desenvolvem relações de afeto entre si e com o lugar que habitam. O eixo da narrativa é Margarida, uma mulher tomada pelo luto decorrente da perda do filho pequeno, que a mantém em um estado de apatia e isolamento paralisante, do qual só consegue se desvencilhar com a ajuda de Violeta, que a reencontra após muitos anos e a convence a sair de casa e tentar retomar a vida. O ambiente da cidade é marcado pelos afetos e pela familiaridade dos sujeitos entre si e com o espaço. Ali se dão relações de trabalho, de lazer, de ócio, e o espaço é além de um lugar de passagem, um espaço de permanência; onde a vida em sociedade dá sentido à vida dos sujeitos.

As obras delimitadas trazem o elemento em comum da cidade, porém apresentam

diferentes tipos de aglomerações urbanas, as quais apresentam particularidades que são fundamentais para o desenvolvimento da discussão. É elementar a afirmação de Milton Santos: “Cada lugar é, à sua maneira, o mundo.” (SANTOS, 2006, p.213). Buscamos identificar os espaços de comunicação e de emoção, que são forças motrizes e lugares de resistência dentro da ambientação da globalização e da tendência à homogeneização da cidade. A partir daí verifica-se um dos eixos norteadores do debate, que é a questão do espaço público como lugar de efervescência luminosa (amparando-nos nas palavras de Milton Santos); e sua tendência à dissolução pelo neoliberalismo e muitas vezes pelo Estado, e ao esvaziamento quando no contexto das classes médias. Consideramos o espaço público palco de grandes ações transformadoras no contexto das cidades no subdesenvolvimento, e por sua importância é talvez esperado que sofra tentativas de desagregação por parte das instituições reguladoras do poder.

Para além desses aspectos, é importante também pensar no filme como um território de movimento, como exprime a noção de “cinema do corpo” de Rogério Sganzerla: “O corpo é um elemento do conflito: há a captação e não sua ‘expressão’ como tradicionalmente acontece. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico.” (SGANZERLA, 1965, p.05). Aí está também a importância da materialidade do espaço no cinema, espaço como personagem, e não como cenário; a câmera que se afasta do drama psicológico do personagem e assim prioriza a dimensão do “acontecimento” e capta impressões da realidade.

Ademais, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um filme de atualidade que coloca no mesmo nível a moda deste inverno e os mortos deste verão; e que poderia fazer disso a nova história (FERRO, 2009, p. 17).

As representações do espaço das cidades nas obras fílmicas selecionadas têm por

elemento comum o aspecto de impressões da realidade, tendo em vista que as locações são espaços urbanos de práticas sociais vivas, que podem ou não ter sido isoladas para o contexto da captação das imagens para os filmes. Em “Temporada” podemos perceber com mais clareza a dinâmica da cidade que não pára ou se altera para o contexto do filme: os sujeitos pertencem àquele espaço, circulam por ele e a vida “real” segue seu ritmo, e o filme se desenrola em paralelo. É também no cenário de Contagem que podemos perceber como se desenvolvem as redes de relações e comunicações interdependentes do Estado, do Capital, ou de qualquer instituição que não seja originária deste próprio espaço; fundamentadas nas experiências da emoção, e da escassez.



Figura 1: os personagens, agentes de saúde no controle de doenças endêmicas, observam o mapa da cidade. Frame do filme “Temporada”, 2018.

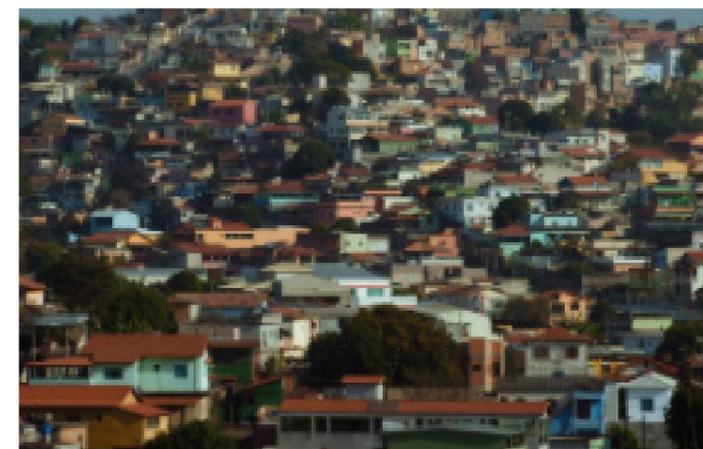


Figura 2: plano aberto da periferia da cidade de Contagem/MG. Frame do filme “Temporada”, 2018.

“O Som ao Redor” apresenta as imagens das relações de classe no Brasil contemporâneo. Verifica-se a particularidade do espaço urbano enquanto lugar de deslocamentos, encontros, e de mobilidade entre diferentes grupos sociais como descreve Milton Santos: “O movimento é potencializado nos países subdesenvolvidos, graças à enorme gama de situações pessoais de renda, ao tamanho desmesurado das metrópoles e ao menor coeficiente de “racionalidade” na operação da máquina urbana.” (SANTOS, 2006, p.216). Isso remete ao que o autor conceitua como “flexibilidade tropical”, que corresponde às metamorfoses em relação ao trabalho dos pobres nos grandes centros urbanos.

Nas grandes cidades, sobretudo no Terceiro Mundo, a precariedade da existência de uma parcela importante (às vezes a maioria) da população não exclui a produção de necessidades, calcadas no consumo das classes mais abastadas. Como resposta, uma divisão do trabalho imitativa, talvez caricatural, encontra as razões para se instalar e se reproduzir. Mas aqui o quadro ocupacional não é fixo: cada ator é muito móvel, podendo sem trauma exercer atividades diversas ao sabor da conjuntura. (SANTOS, 2006, p.219)

Uma permanente atmosfera de tensão entre os sujeitos marca as interações e até mesmo as cenas estáticas ou em silêncio; aí se vê o medo constante da presença do pobre no espaço da classe média, espaço tomado quase que como sagrado, e a ameaça fantasma e onipresente da violência urbana. O som, e principalmente o som “ao redor”, constrói em grande parte esta atmosfera de paranoia e aflição. “O Som ao Redor” retrata as neuroses da classe média, confinada atrás de suas grades, cercas e janelas, em um isolamento paranoico, muitas vezes nas alturas. Uma segregação urbana tão estrutural quanto simbólica, pelo conforto da distância e pelo medo da contradição; que emerge em todos os encontros inevitáveis entre os filhos da casa grande e os que nela (e para ela) trabalham. É uma imagem que expõe a hipocrisia

e os vícios da burguesia, que perpetua a desigualdade e a exploração, ao passo que simultaneamente gozam de seu lugar de privilégio e marginalizam as populações periféricas, mantendo o status quo como uma instituição sagrada e impassível.



Figura 3: frame do filme “O Som ao Redor”, 2013

Um paralelo com o autor Antonio Arantes pode ser feito quando este fala sobre o conceito de “guerra dos lugares”. Arantes descreve a existência de um espaço social onde ocorre o embate entre ‘dois mundos’ que estão em contradição em uma mesma realidade, divididas por fronteiras que ao mesmo tempo “separam práticas sociais e visões de mundo antagônicas e as põe em contato[...]” (ARANTES, 1994, p.194). A narrativa do filme traz justamente o retrato das fronteiras simbólicas (e não-simbólicas) no espaço urbano, que são espaços de transição, e podem ocorrer no âmbito público ou privado; como as ruas, por exemplo, que correspondem para o autor a lugares de “suportes físicos de significações compartilhadas”. (ARANTES, 1994, p.194).

“O Homem das Multidões” marca as relações de trabalho no capitalismo neoliberal da cidade grande: o emprego de Juvenal é garantir que todos os trabalhadores cheguem aos seus empregos. O trabalho estabelece o tempo do capital e do mundo globalizado, a partir de forças verticais as quais são “[...] forças manejadas pelas corporações transnacionais que controlam o sistema mundializado, impondo normas e padrões

estranhos ao lugar, fragmentando e desfigurando o território.”(SEVALHO, 2008, p.10). Na narrativa fica evidente a experiência do tempo lento dos (e pelos) personagens quando estão em seus ambientes privados, ou até mesmo em público; onde se vê a rapidez do fluxo contínuo em si, mas a lentidão nos sujeitos individualmente.

No ambiente do trabalho, justamente, os personagens se relacionam diretamente com máquinas e não com pessoas; e as pessoas que vêem diariamente e com as quais não têm contato direto, são anônimas. Margô, por trás das câmeras, vigia; e Juvenal, a frente dos trens, é também vigiado e está em movimento. A força motriz desse movimento coletivo é marcada pela velocidade como uma característica intrínseca, e, além disso, desejável da modernidade e do sistema técnico hegemônico, que “aparece como algo absolutamente indispensável” (SANTOS, 2008, p. 78)

Das possibilidades de formulação das imagens para pensar a narrativa também em presença material, Marcelo Gomes e Cao Guimarães optaram por construir o filme dentre dicotomias; as espaciais: o metrô cheio, a cidade vazia. As temporais: a noite e o dia. O interior e o exterior, o público e o privado. O corpo-indivíduo e o corpo-multidão. A cidade, aqui, é mais entidade operante que apenas plano de fundo, é ela que rege o formato das relações; é um organismo vivo, se espalha incisivamente pelo constante ruído ambiente que dura todo filme, atordoia, mas conforta. Quando o ruído diminui, para evidenciar detalhes sonoros, é que ele mostra sua potência: o intenso som da cidade permite o isolamento no segredo do silêncio.



Figura 4: Juvenal e Margô no silêncio do espaço privado. Frame do filme “O homem das multidões”, 2014.

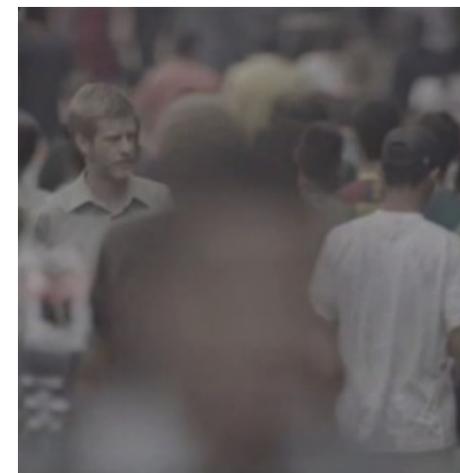


Figura 5: Juvenal caminha entre a multidão. Frame do filme “O homem das multidões”, 2014.

Já em “Café com Canela”, e também em “Temporada”, mas no primeiro de forma mais explícita, reina o tempo lento. Os personagens se deslocam de acordo com a natureza dos acontecimentos e das demandas da vida, que variam; o relógio não dita o ritmo do circular no espaço, que é também lugar de prazer. “Estes são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão” (SANTOS, 2006, p221). Se está também em um lugar com o objetivo do desfrute, da interação, da apreciação e contemplação de algo que une os sujeitos, que é a cultura popular. Milton Santos a explana:

A cultura popular tem raízes na terra em que se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, através da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo.(SANTOS, 2006, p.222).

Nas ambientações destes dois filmes podemos ver espaços de comunicação e redes de relações sensíveis entre os sujeitos e dos sujeitos com o espaço. São os espaços

de efervescência das produções (de todos os tipos) as quais Milton Santos chama de revolucionárias, pois se opõem à violência da informação e à violência do dinheiro. Estas destoam do que se experiêcia em relação aos espaços da classe média e das partes higienizadas das metrópoles, onde nenhum tipo de relação humana se desenvolve na dimensão de indivíduo coletivo, e de espaço de todos. Nestes espaços, nas periferias e zonas às margens do progresso, há lugar para uma espontaneidade e afetividade que dão sentido aos movimentos dos sujeitos pelo espaço, e sentido ao espaço em si; resistem à racionalização e automatização ou à “mecânica rotineira” (SANTOS, 2006, p. 221).



Figura 6: plano aberto dos personagens em frente a suas casas. Frame do filme “Café com canela”, 2018.



Figura 7: mãos batendo palmas no contexto de uma roda de samba na rua. Frame do filme “Café com canela”, 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio parte da afirmação do Cinema enquanto fonte histórica de observação ativa da contemporaneidade e das urgências que se manifestam no espaço urbano, o qual tomamos como objeto e personagem. Pensar a contemporaneidade é um desafio na medida em que nem sempre se desenrola de forma palpável o historicizar de nosso próprio tempo, justamente pela proximidade inerente ao ato de questionar onde se está, quando e como - com todas as particularidades que o século XXI coloca de forma inédita.

Não é possível distanciar a discussão desse ensaio das questões sobre o capitalismo e o colonialismo, já que estes permeiam toda e qualquer relação dentro do contexto de um país como o Brasil, no qual cada grande cidade reproduz de certa forma o sistema mundo como está dado, com suas zonas luminosas e opacas, e em dimensões variadas. Quando Milton Santos afirma que cada lugar é, à sua maneira, o mundo, não o diz de forma metafórica ou intentando uma alegoria, mas para lembrar-nos de que é impossível fugirmos da dimensão que nos coloca na periferia da grande cidade que é o mundo do Capital; e que também, e mais importante: que são nestas ‘zonas opacas’ em que se dão as produções revolucionárias que dão sentido à vida como a conhecemos.

Num país como o Brasil a discussão do espaço público se faz urgente pela necessidade de reconhecermos a importância das ações que se dão nos lugares onde as pessoas podem se encontrar livremente, em um espaço que lhes é por direito. E reconhecer o direito não apenas de transitar ou estar livremente, mas o direito ao lazer, à dignidade e à soberania; já que as instituições externas não agem em seu favor, que ao menos não operem contra. Percebe-se a intervenção do Estado na cidade não de forma a desenvolver políticas em prol dos sujeitos que a ocupam no âmbito público, mas com o objetivo de fazer com que a cidade seja um espaço de consumo. E isto é em

si um discurso político, e uma afirmação de poder, que transcende o próprio Estado. O capitalismo opera para que o consumo se torne objeto central do estar na cidade; e aí está a iminência do espaço público, para que os corpos possam circular pela cidade e ocupá-la sem que o dinheiro seja o agente mediador de sua presença.

As obras fílmicas que analisamos colocam em nosso campo de visão os espaços públicos que se tornam caminhos, lugares de passagem automática e não de se estar, ou de reconhecer como seu em direito. E esse movimento se dá historicamente pelas recorrentes tentativas de higienização dos espaços da cidade, onde certos corpos podem estar e outros são impedidos; em demarcações pautadas por raça e classe. É possível pensarmos também no desenvolvimento cada vez mais intenso de espaços de coerção e de controle; a partir dos mecanismos de vigilância em massa assegurados pela tecnologia do Capital e aclamados pelos órgãos de segurança dos governos. Estes processos explicam, em parte, o contexto dos cenários urbanos que vemos retratados nos filmes que analisamos.

Entendemos que ainda nos encontramos nas mesmas circunstâncias do subúrbio da globalização - das quais reitera sempre Milton Santos no fim do século XX e que foram retratadas nas narrativas do Cinema Marginal - apesar da ascensão das novas elites econômicas e das classes médias que tentam atestar o contrário. O Brasil é transpassado pela dimensão do subdesenvolvimento e está longe de superá-la, mas ao mesmo tempo tem se aproximado do movimento urgente de reconhecer-se como tal e tomar para si esta potência de criação; e isto podemos observar nas produções do Cinema Nacional desta década, que se mantém vivo! apesar das dificuldades materiais de produção e dos boicotes dentro do contexto sócio-político.

Reiteramos a importância das políticas públicas, que permeiam todos os âmbitos desse ensaio. Necessitamos de políticas públicas que possibilitem a pesquisa acadêmica na universidade pública, políticas públicas que viabilizem a produção do

cinema nacional, políticas públicas que assegurem a existência dos espaços públicos e democráticos, entre outros direitos que se fazem urgentes frente à força do capital mundial e do neocolonialismo.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio. **“A guerra dos lugares”**. in: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico. Nacional. IPHAN. nº 23. Pps.: 190-203. 1994.
- COSTA, Jorge R. Santos de Lima. **A paixão de olhar: a cidade no cinema brasileiro**. 2008.
- FERRO, Marc. **“O filme, uma contra-análise da sociedade?”** In: FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.
- FERRO, Marc. **“A quem pertence as imagens?”** In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S.; FEIGELSON, K. Cinematógrafo: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, p. 15- 25.
- ROCHA, Glauber. **“A eztyka da fome”** (1965). In: ROCHA, G. Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- SANTOS, Milton. **“Os pobres na cidade”**. In: SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.
- SANTOS, M. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTOS, M. **O tempo nas cidades**. Coleção Documentos: Série Estudos Sobre o Tempo, IEA – USP. São Paulo, n.2, 1991.
- SEVALHO, Gil. **“O homem dos riscos e o homem lento”**. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.16, n.40, p.7-19, jan./mar. 2012.

SGANZERLA, Rogério. "**Cineastas do corpo**". Jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo:

26 jun. 1965. Suplemento Literário, p. 5.



TEMA LIVRE

A performance circense no Primeiro Cinema

Circus performance in Early Cinema

Raquel Magalhães

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar de que maneiras a performance circense e a imagem-movimento se aproximam no contexto do primeiro cinema. Paratanto, foi analisado um corpo fílmico composto por 6 filmes americanos protagonizando performances de circo entre 1894-1901, através de uma análise histórica preliminar do primeiro cinema e do ambiente dos *vaudevilles* e de uma descrição ponto a ponto, baseada em autores como Gunning (1990), Costa (1995), Machado (1997) e Stoddart (2015), visando abordar os temas tanto do ponto de vista da captação de imagem como da arte circense enquanto performance de risco. Concluiu-se que as

ABSTRACT

This article aims to analyze how circus performances and motion images are alike in the context of Early Cinema. For this purpose, 6 American movies exhibiting circus acts, from 1894 to 1901, were analyzed, based on a preliminary historical analysis of Early Cinema and the *vaudeville* setting, and a thorough description, based on authors such as Gunning (1990), Costa (1995), Machado (1997) and Stoddart (2015), aiming to approach these themes through the lenses of both motion capture and circus as risk performances. It was concluded that both arts are alike in terms of exhibitionism, scopophilia, autonomy of the acts, shared public and content,

duas artes se aproximam em termos de exibicionismo, escopofilia, autonomia, divisão de público e de conteúdo, e se potencializam a partir das possibilidades da reprodutibilidade do cinema. Porém, se distanciam em razão de natureza e admiração das artes, além do cinema ser desfavorável às artes circenses em função da extinção do risco e quebra da tensão inerentes ao circo, e da incompatibilidade entre imobilidade da câmera e dinamicidade da performance.

PALAVRAS-CHAVE: primeiro cinema, circo, *vaudeville*, reprodutibilidade, risco.

and leverage one another through the possibilities of mechanical reproduction in cinema. However, they differ in terms of the nature and allure of the arts, and due to the fact that cinema is unfavorable to circus in terms of elimination of risk and tension that are inherent to circus, and the incompatibility between the camera's imobility and the dynamism of performance.

KEYWORDS: early cinema, circus, *vaudeville*, mechanical reproduction, risk.

INTRODUÇÃO

Um acrobata de *collant* demonstra suas habilidades de contorcionismo, segurando os pés e equilibrando-se em duas argolas. Ele olha diretamente para a câmera e sorri, antes de fechar o semblante e continuar seu ato. Ele então sai de sua posição inicial e gira em seu próprio eixo em outra demonstração de flexibilidade. O filme, de 16 segundos, acaba. Estamos falando de Luis Martinetti, um filme de 1894, produzido pela companhia Edison, retratando o ato do contorcionista de mesmo nome.

Filmes como este eram muito comuns na virada do século XIX. Como descreve Flávia Costa:

Até 1906, os filmes de atualidades ou pequenas *gags*, iguais às que eram encenadas no circo ou nos vaudevilles, superavam em número os filmes de ficção, já que a maioria dos filmes encenados não tinha pretensão narrativa. Em geral, os filmes exibidos nos vaudevilles incluíam filmagens dos próprios números encenados nos vaudevilles, além de números de magia e ilusionismo, e quadros vivos sobre temas religiosos ou populares, muitas vezes retratados em músicas, piadas e cartoons. Incorporados às atrações de feiras típicas do século XIX, circos, espetáculos itinerantes e encenações burlescas, tais filmes não eram, definitivamente, produtos acabados. As apresentações constavam de filmes curtos, compostos na sua maioria por apenas um plano. (1995, p. 17)

Considerando o contexto de 1895-1906 (período anterior à narrativização do cinema), quais eram os interesses dos primeiros cineastas em gravar cenas como estas? De que forma a gravação dessas performances era benéfica para o artista protagonista, em detrimento à performance ao vivo?

O objetivo deste artigo é analisar de que maneiras a performance circense e a imagem-movimento se aproximam no contexto do primeiro cinema. Para isso, será usado um corpo fílmico pré-determinado de filmes americanos com performances

de circo entre 1894-1901, composto por 6 filmes. O corpo fílmico em questão será:

FILME	TIPO DE PERFORMANCE
Annabelle Butterfly Dance (1894)	Dança
Caicedo (with pole) (1894)	Funambulismo; Aéreos
Luis Martinetti (1894)	Contorcionismo; Aéreos
Sandow (1894)	Halterofilismo
Three acrobats (1899)	Palhaços
Trapeze disrobing act (1901)	Aéreos; Peep Show

É importante notar, também, que se utiliza neste texto o conceito de primeiro cinema reapropriado do inglês (*early cinema*) por Flávia Cesarino Costa, que designa para a autora “os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894-5 e 1906-8. É a chamada primeira década do cinema.” (1995, p. 8).

Para analisar tais questões, começaremos delineando alguns pontos históricos do primeiro cinema, do período em questão, com foco nos Estados Unidos. Descreveremos então brevemente os espaços e atos do vaudeville. Em seguida, analisaremos ponto a ponto como as artes circenses e o primeiro cinema se aproximam (ou se distanciam).

O QUINETOSCÓPIO E OS VAUDEVILLES

O quinetoscópio, um dos primeiros aparatos de captação e exibição de imagens em movimento, surge em 1894, nos Estados Unidos. Patentado por Thomas Edison, “possuía um visor através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme onde apareciam imagens em movimento de lutas de boxe, bailarinas, cenas eróticas, números cômicos, animais amestrados ou quadros da Paixão de Cristo” (COSTA, 1995, p. 10-11). Tais imagens eram gravadas com o quinetógrafo, criado em 1887 por William Kennedy Laurie Dickson. Patentada

em 1891, “é a câmera com a qual todos os filmes nos Estados Unidos, até 1896, foram filmados” (COSTA, 1995, p. 11).

Filmes eram exibidos em muitos espaços além dos salões e parques dos quinetoscópios, e de forma individualizada e em exibições públicas. Como descreve Flávia: “Os primeiros filmes apareceram em 1895. Começaram a ser exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em todos os locais onde havia espetáculos de variedades. Mas o principal local de exibição de filmes eram os *vaudevilles*.” (COSTA, 1995, p. 14).

Entre 1895 e 1900, o *vaudeville* era a forma dominante de exibição de filmes (apesar de não ser a única) (COSTA, 1995, p. 26). Um espaço de entretenimento nos Estados Unidos cuja a essência era a variedade: com um programa repleto de música, comédia e drama, além de espetáculos de circo, atos de menestrel, ele apelava para um público misto e familiar (LEWIS, 2007, p. 315). Além de atos teatrais e de artes circenses, as mais novas invenções da ciência também eram exibidas e tinham seu próprio espaço, como “gramofones, tel-ectric e quinetoscópios” (LEWIS, 2007, p. 331). Porém, ao realizar sua estratégia de vendas de quinetoscópios e vitascópios (projektor criado em 1896) ao redor do país, Thomas Edison não privilegiou a rede americana de *vaudevilles* e teatros de variedades, como faziam seus concorrentes franceses irmãos Lumière, o que levou à falência de Edison em 1896 (COSTA, 1995, p. 13).

Devido a esse esquema, nos *vaudevilles*, “até em torno de 1910, o primeiro cinema era só um número entre uma variedade de “atos” que apareciam ao lado de outras formas de entretenimento teatral e itinerante, dentre as quais o circo era, pelo menos até o final do século dezenove, a forma dominante” (STODDART, 2015, p. 8).

Podemos, a partir destas afirmações, delinear duas características determinantes do primeiro cinema. Como já estabelecido, uma característica fundamental é a de “serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes

programações”. Isso faz com que a maioria dos filmes, desse primeiro período entre 1894 e 1906-1907, sejam “em sua ampla maioria compostos por uma única tomada, (...) pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (COSTA, 1995, p. 16).

A segunda característica, que observaremos também no corpo fílmico delimitado, é a ruptura da diegese em prol de uma “confrontação exibicionista”: “o observador é repetidamente chamado a participar da cena e responder aos acenos e piscadelas dos atores que se dirigem ostensivamente à câmara e deixam claro que sabem de nossa presença” (COSTA, 1995, p. 7). Neste texto usaremos a definição de Marc Vernet do olhar para a câmera como “um plano isolado, ou, ao menos, um plano que não tenha um contraponto ou resposta simétrica em algum outro momento do filme” (1989, p. 51).

Considerando, então, que “até 1906, o cinema está, portanto, ligado ao espetáculo de variedades, que era a principal forma de exibição de filmes” (COSTA, 1995, p. 23), o contexto histórico dos Estados Unidos entre 1894-1901 na primeira década do cinema e os filmes que retratavam atos de *vaudeville*, gravados principalmente com o quinetógrafo pela produtora de Thomas Edison, focarei minha pesquisa em filmes de atos relacionados tradicionalmente ao circo, como performances de aéreos, funambulismo, palhaços e acrobacias. Além disso, do corpo fílmico descrito acima, apenas “Trapeze disrobing act” (1901) e “Three acrobats” (1899) parecem não terem sido gravados com quinetógrafo, devido aos anos de produção encontrados.

AS POSSIBILIDADES DA PERFORMANCE CIRCENSE NO PRIMEIRO CINEMA

Exibicionismo

Partindo da definição de Tom Gunning (1990) de “cinema de atrações”, que define o assunto do primeiro cinema como “a própria habilidade de mostrar alguma coisa” (p. 57), podemos começar argumentando que esse exibicionismo (STODDART, 2015) é

comum ao cinema e ao circo.

É possível caracterizar o primeiro cinema como exibicionista pois, como exposto anteriormente, “o observador é repetidamente chamado a participar da cena e responder aos acenos e piscadelas dos atores que se dirigem ostensivamente à câmara e deixam claro que sabem de nossa presença” (COSTA, 1995, p. 7). Como desenvolve Tom Gunning, “contrastado ao aspecto voyeurístico do cinema narrativa analisado por Christian Metz, esse é um cinema exibicionista”, devido principalmente a tal olhar recorrente à câmara pelos atores (1990, p. 57). Dentro da visão de Marc Vernet definida neste texto, de acordo com a teoria tradicional, o olhar para a câmara possui “um efeito duplo: ele traz à tona a instância enunciativa do texto fílmico e ataca o voyeurismo do espectador ao colocar o espaço do filme e o espaço do teatro brevemente em contato direto” (VERNET, 1989, p. 48).

Já no circo, o “corpo é mecanismo, vetor, quadro e ator” (WALLON, 2009, p. 18) em um só, além de ser “uma ópera para os olhos” (PENCENAT, 2009, p. 43), um espetáculo ocular/visual (DE BLAS & MATEU apud BORTOLETO & MACHADO, 2003, p. 46). Como descrito por Caroline Caffin (1914):

“Tão pouco tempo é concedido a cada artista que seu apelo é necessariamente franco e direto. Não se esconde atrás de sutilezas, mas é pessoal e sincero. Encara a plateia e diz, de fato, “Olhe para MIM! Eu quero te surpreender!” Não pretende ser indiferente ou impessoal, mas desce logo na ribalta e no rosto do público e diz “Tudo para o seu Deleite! Nós estamos – aqui.”...” (LEWIS, 2007, p. 328, tradução nossa)

Ora, é possível notar que elementos como o olhar recorrente ao espectador/à câmara; a constante chamada do espectador a participar (através de acenos e piscadelas); e a própria habilidade de mostrar algo - seja no circo, com a natureza do ato, ou seja no cinema, com a “fascinação por seu poder ilusório (...) e exotismo” (GUNNING, 1990,

p. 57) - são comuns ao primeiro cinema e ao circo.

Além disso, como explora Helen Stoddart, o “exibicionismo” através de uma “sucessão de performances não-narrativas e quase ilógicas”, afirmação feita para o cinema (GUNNING apud STODDART, 2015, p. 9), pode ser usada também para o circo, “com a sua solicitação direta da atenção da audiência e processão de atos sem a necessidade de lógica ou continuidade operando entre eles” (STODDART, 2015, p. 9).

Assim, considerando o exibicionismo característico do Primeiro Cinema, e a natureza de espetáculo visual exibicionista do circo, as artes circenses são um excelente tema para essa tecnologia emergente.

Ao nos virarmos para nosso corpo fílmico, isso se torna claro na maioria deles: em Luis Martinetti (1894), ao iniciar sua sequência, o acrobata olha diretamente para a câmara [Figura 1]; em “Annabelle Butterfly Dance” (1894), a dançarina mantém contato visual com a câmara durante quase toda performance; em Three acrobats (1899), os palhaços recorrentemente acenam e gesticulam para a câmara, indicando quais seus próximos atos ou despedindo-se do público.



Figura 1: Acrobata olhando diretamente para a câmara em Luis Martinetti (1894)

Escopofilia

Também é possível associar o exibicionismo do cinema e das artes circenses a um aspecto escopofílico do primeiro. Arlindo Machado (1997) aponta essa característica dos filmes do Primeiro Cinema, que eram vistos, no início, em sua maioria em pequenos visores, como é o caso de maioria dos filmes do corpo fílmico aqui trabalhado:

As primeiras imagens cinematográficas, no sentido atual do termo, não foram as do cinematógrafo dos irmãos Lumière, mas as do mutoscópio e do quinetoscópio, ou seja, imagens concebidas para a visualização privada, imagens, portanto, destinadas a ser “espiadas” através de visores individuais. Não por acaso, os temas, os motivos da maioria dos filmes produzidos para essas formas individuais de cinema evocam inevitavelmente a escopofilia, ou seja, o erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver: a dança em estilo borboleta de Annabelle, a dança do ventre de Fátima, a dança da paixão de Dolorita, o beijo de May Irwin e John C. Rice, a mulher nua que surge como uma pérola de dentro de uma concha, garotas em trajes de dormir brincando de guerra de travesseiros e também, se preferirmos um exemplo masculino, as demonstrações de musculatura do halterofilista Eugene Sandow. (MACHADO, 1997, p. 124)

Como o próprio autor indica, os filmes “Annabelle Butterfly Dance” (1894) e “Sandow” (1894) tem o aspecto escopofílico em si. Ao explorarmos “a lente cinematográfica (...) como um olho protético”, nos conceitos de Elsaesser e Hagener, no primeiro cinema “o olho descorporificado era celebrado como uma ilusão convincente de poder e onipotência” (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 103-104). Segundo Machado, uma vez que as tomadas do quinetoscópio pressupunham um “visor de ampliação”, através do qual o espectador veria a cena, o enquadramento se torna mais aproximado que aquele do cinematógrafo. É justamente por essa razão que “o halterofilista Sandow aparece enquadrado da barriga para cima”, segundo o autor (MACHADO, 1997, p.

acrobacias. Apesar do show ser “voltado para” os cavaleiros e a acrobata gesticular para eles durante a performance, o enquadramento é feito de forma a ser o espectador o público desse strip-tease. Ao final do filme, a acrobata acena e sorri diretamente para a câmera [Figura 2].



Figura 2: Acrobata sorrindo para a câmera ao final de “Trapeze disrobing act” (1901)

Em filmes como “Trapeze disrobing act” (1901), podemos aplicar a afirmação de Elsaesser e Hagener sobre a teoria feminista da “natureza fálica do olho questionador, inquisitivo”, em que “o olhar (masculino) de poder sobre o corpo (feminino) é exibido diretamente em sua natureza voyeurística” (2018, p. 106). Ao associarmos esse aspecto escopofílico ao olhar para a câmera (presente também em “Annabelle Butterfly Dance”), podemos afirmar que o olhar para a câmera “chama para uma união que todos sabem impossível, e cuja atração (...) reside em tal impossibilidade” (VERNET, 1989, p. 56).

Autonomia

Além do caráter exibicionista e escopofílico, o circo se aproxima do cinema por se tratar de uma performance enclausurada em um universo fechado sobre si mesmo, cuja temporalidade não remete a nenhuma referência exterior (ABIRACHED, 2009, p. 172), o mesmo podendo ser afirmado para o cinema, cujo “retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si” segundo Ismail Xavier (1984, p. 15). E como define Gunning (1990), o primeiro cinema provê “prazer através de um espetáculo emocionante - um evento único, seja ficcional ou documental, que é de interesse em si mesmo” (p. 58), tornando as performances circenses um ótimo tema para o cinema da virada do século.

Helen Stoddart também já havia analisado essa relação em seu artigo:

O fato de tantos filmes europeus e norte-americanos exibirem circos ou performances circenses sugere que cineastas até 1910 estavam de olho no fato de os circos terem ainda grandes públicos nas primeiras décadas do século XX, e portanto abraçaram o que, à primeira vista, poderia parecer o assunto ideal para seu entretenimento baseado nos espetáculos. (2015, p. 3, tradução nossa)

Temas, público e espaços compartilhados

Como desenvolve Lewis (2007), as classes baixas, que frequentavam os circos, se interessavam também pelos vaudevilles e pelos “the penny-in-the-slot Arcades”, esse último composto por quinetoscópios, mutoscópios, vitoscópios, ou fonógrafos, que ofereciam peepshows sem som ou trechos de uma música (LEWIS, 2007, p. 16). Logo, o público das diferentes formas de entretenimento, entre vaudevilles, teatro de variedades, lanterna mágica, feiras e circos, era essencialmente o mesmo, tendo domínio da linguagem desses espaços.

Não podemos deixar de salientar, então, que além da divisão de público interessada

em ambas formas de entretenimento, os públicos do circo e do cinema também dividiam o mesmo espaço físico (STODDART, 2015, p. 3). Como definido anteriormente, no início “os filmes foram exibidos como curiosidades ou peças de entreato nos intervalos de apresentações ao vivo em circos, feiras ou carroças de mambembes” (MACHADO, 1997, p. 78). Então, a exibição de filmes nos centros urbanos passou para casas de espetáculos de variedades, entre eles, os *vaudevilles* nos Estados Unidos. Foi nesses espaços que “em pleno apogeu da virada do século, que o cinema floresceu com maior vigor.” (MACHADO, 1997, p. 78).

Dentro do *Vaudeville*, o cinema não compartilhava apenas o espaço físico e o público das artes circenses, como também os temas:

No período que vai de 1895 (data das primeiras exibições públicas do cinematógrafo dos Lumière) até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de vaudeville, ou então atualidades reconstituídas, gags de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação. Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como “paisagens”, “notícias”, “tomadas de vaudeville”, “incidentes”, “quadros mágicos”, “teasers” (eufemismo para designar a pornografia) etc. (MACHADO, 1997, p. 80)

Em suma, os Vaudevilles foram um espaço de partilha entre as artes circenses e o cinema. No quesito do tema, como explorado anteriormente, existem grandes convergências entre os dois campos, além de ter sido comum na época filmarem os atos das casas de variedades. Quanto ao público, os públicos de circo e cinema eram compartilhados tanto dentro quanto fora dos vaudevilles.

Estabelecido onde as artes circenses e o cinema se convergem, é necessário refletir onde esses campos se distanciam e/ou entram em conflito.

Reprodutibilidade: risco e tensão

Como expõe Benjamin, “no cinema temos uma forma, cujo caráter da arte, pela primeira vez é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2014, p. 51). O autor distancia a performance do ator cinematográfico daquela do ator de teatro, aproximando seu desempenho artístico do desempenho de um atleta (BENJAMIN, 2014, p. 61). Podemos aplicar a mesma lógica do ator cinematográfico para a performance artística de um “acrobata cinematográfico”. Ao contrário do palco, durante a filmagem, o acrobata tem a possibilidade de realizar inúmeras tentativas, até atingir sua “melhor performance”, que será selecionada pelo diretor ou produtor para ser exibida. Como define Benjamin: “o cinema torna exibível o desempenho de teste, ao transformar, em um teste, a própria exponibilidade do desempenho” (2014, p. 65).

Assim, além de garantir a perfectibilidade da performance, a reprodutibilidade do filme protege a saúde do artista e os “riscos da profissão” (GOUDARD, 2009, p. 28).

Ou seja, o artista de circo realizando “uma performance equivalente à de um atleta de alto nível”, diversas vezes por dia e centenas por ano, sua saúde, integridade física e até mesmo sua vida são constantemente arriscadas. Porém, ao ter um artifício que grava sua performance, podendo ela ser reproduzida centenas de vezes, ele se expõe menos ou apenas uma vez (o ato da filmagem) a tais riscos.

Além disso, ainda falando da reprodutibilidade, como define Machado, o tempo é um elemento “transformador”, “capaz de abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração” (1997, p. 60). Ou seja, um ato circense pode ser explorado de maneiras que a performance real, em carne e osso na lona, não permite, por exemplo desacelerando, acelerando ou parando a cena.

Contudo, o risco é uma característica inerente ao circo, e eliminá-lo mexe diretamente

com a natureza da performance. Segundo Goudard, a base da linguagem do circo é constituída por uma “sucessão de situações estáveis estáticas ou dinâmicas, retomadas por momentos de ruptura, de desequilíbrio, onde se desencadeiam as figuras e se corre perigo” (2009, p. 26). E Mandell propõe que, no circo, a “espetacularização do risco é explorada ao máximo, pondo em tensão os limites entre o real e o construído artisticamente” (2016, p. 73), sendo o risco físico “um dos principais e mais explorados recursos da linguagem circense” (idem, p. 78). De acordo com os autores, ao longo do número, “o risco fica cada vez maior e mais evidente” e “a intensidade das variações estabelecidas relativamente pelo artista na posição estável oferecem ao seu espetáculo uma tensão” (MANDELL, 2016, p. 73) (GOUDARD, 2009, p. 27). Apesar do artista criar propositalmente tais situações de desestabilidade e se expor ao perigo voluntariamente, “o risco sobrepõe à ação cênica a ação real, que pode ser elaborada e construída artisticamente, mas que não perde por um segundo o vínculo com a realidade” (MANDELL, 2016, p. 79).

Temos, aqui, a diferença fundamental que o dispositivo postula sobre o circo: no palco, o risco é real; no cinema, o risco é virtual. Com o aparato do cinema, esse risco é extinto quase que completamente e a tensão do número quebrada. O risco só é real no ato da gravação, enquanto o risco contido dentro do filme é virtual. Ao mesmo tempo, falando da tensão do número, ao interromper a performance, encurtá-la, ou selecionar apenas um movimento do todo do espetáculo, quebra-se a tensão gradual característica do circo.

Ainda falando de risco, nas performances circenses a virtualidade da morte está sempre presente: “o risco como devir de morte está obstinadamente presente na poética e estética do circo” (MANDELL, 2016, p. 77). Até mesmo Bazin realiza esta comparação, ao dizer que touradas (no filme “A Corrida de Toros”, 1949) brincam “com a vida, como o trapezista sem rede” (1983, p. 132). Porém, no circo, a morte

é única; no cinema, é repetida e infinita. Como explora Bazin, a morte é um evento “de especificidade cinematográfica”: “o cinema possui o exorbitante privilégio de repeti-lo” (1983, p. 132). Dessa forma, fosse o caso de uma performance circense filmada acabar em morte, mortalidade esta que é sempre virtual no circo, o cinema potencializaria esse momento, multiplicaria “a qualidade do momento original pelo contraste de sua repetição”. De um lado, a presença virtual da morte; do outro, a reprodutibilidade da morte.

Distanciamento ontológico das artes

Além disso, quando tratamos de circo (e de outras performances do corpo), a presença é um diferencial. No espetáculo, neste caso de circo, “a presença recíproca, o confronto em carne e osso de espectador e ator, não é uma mera circunstância física, mas um fato ontológico”. Logo, como expõe Bazin, algo que o (fracasso do) teatro filmado já demonstrou é que “a filmagem do espetáculo não faz mais do que restituí-lo esvaziado de sua realidade psicológica: um corpo sem alma” (1983, p. 132).

Assim, a reprodutibilidade e a montagem (nesse caso, através da seleção, por se tratar de planos únicos) no cinema, que são as mesmas que protegem a saúde do artista e garantem a perfectibilidade da sua performance, são as características que mais se opõe às artes da cena, como já expôs Benjamin (2014, p. 71).

Construção de cena: imobilidade vs. dinamicidade

Outra característica comum ao circo e ao cinema é o espaço já configurado de mise-en-scene. Ou seja, (alguns) atos de circo “são mais facilmente adaptados a espaços teatrais relativamente confinados”, não incluindo “movimentos rápidos pelo espaço como um elemento intrínseco de suas performances, algo que estaria além da

Primeiro Cinema “confronta o público com as limitações de uma câmera incapaz de imitar o olhar e conseqüentemente também é incapaz de alcançar as demandas feitas a ele pelo corpo do acrobata em movimento no ar” (STODDART, 2015, p. 5).

Ao analisarmos o corpo fílmico, isso é evidente no filme “Caicedo (with pole)” (1894). Nesse, ao mover-se, a cabeça do acrobata é cortada pelo plano [Figura 3]. Além disso, as performances selecionadas devem se manter dentro do plano, sendo performances dinâmicas como trapézio volante incompatíveis com o Primeiro Cinema.



Figura 3: Cabeça do acrobata cortada pelo plano em “Caicedo (with pole)” (1894)

Ademais, é simplista e superficial afirmar que, devido à semelhança da mise-en-scène a um palco, ontologicamente ambas construções (teatral e cinematográfica) são as mesmas. Como explora Ismail Xavier:

“Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral, e também em relação ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo o fotográfico: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário das transformações na configuração dada.” (XAVIER, 1984, p. 15)

Admiração e fascínio

Outra diferença entre essas duas formas de entretenimento são as diferentes fontes de admiração e fascínio de cada um. Como explora Stoddart, enquanto é “o feito técnico da representação mediada em si”, a impressão de realidade do cinema que causa admiração no público, é o “feito encenado pela presença performática de corpos humanos” que causa tal fascínio no circo ao vivo, sendo este segundo incapaz de ser capturado pelo cinema (STODDART, 2015, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como estabelecido pelo contexto histórico exposto na introdução, o primeiro cinema é baseado no exibicionismo e na autonomia, não-narratividade de seus filmes, o que encaixava perfeitamente nos espaços do *vaudeville*.

Ao analisarmos o corpo fílmico, notamos primeiramente que o exibicionismo (“solicitação da atenção do espectador”, “confrontação exibicionista” segundo Stoddart (2015)) é comum às artes circenses e ao primeiro cinema, aproximando-os e tornando o tema das performances atraente para o cinema, que Machado (1997) aponta ter também caráter escopofílico em casos como esses.

Além disso, as duas formas de entretenimento se aproximam por seu arranjo ou “sequência não-narrativa e ilógica de performances” (STODDART, 2015). A

performance sendo enclausurada em um universo fechado sobre si mesmo funciona dentro do esquema de autonomia do primeiro cinema, resultando em uma das categorias de filmes ser chamada de “tomadas de *vaudeville*” (MACHADO, 1997, p. 80). Em troca, a reprodutibilidade do cinema parece favorável às performances circenses por manter a saúde e segurança do artista, além de garantir um melhor desempenho do acrobata e permitir uma transfiguração temporal.

Concluimos também que os atos circenses são mais facilmente adaptados ao espaço confinado da *mise-en-scene*, e o público do circo e do cinema era essencialmente o mesmo, seja por dominarem as mesmas linguagens ou por dividirem o espaço físico comum do *vaudeville*.

Por outro lado, no filme, o risco e a tensão da performance, características e recursos de linguagem inerentes do circo, são extintos/quebrados, afetando diretamente a natureza da performance. Ademais, uma diferença basilar entre o risco no cinema e no circo é a sua natureza: de um lado, o risco virtual do cinema, do outro, o risco real do circo. Tal discussão é expandida ao refletirmos a respeito da virtualidade da morte em performances circenses e da sua potencialização através da reprodutibilidade do cinema.

Também apontamos para a existência de uma incompatibilidade entre a imobilidade da câmera e a dinamicidade do circo em alguns atos. No quesito ontológico, a natureza, a construção das cenas e a admiração das duas formas de entretenimento têm origens diferentes: no cinema, vêm da reprodutibilidade, da dimensão temporal e do feito técnico respectivamente; no circo, vêm da performance real dos corpos em cena.

É necessário pontuar, todavia, que tais reflexões só são cabíveis em determinado período. Com o início da narrativização do cinema, são abertas as primeiras salas e espaços próprios para cinema; com o fim do “cinema de atrações”, findam-se também

os espaços Vaudeville. Apesar do circo continuar a ser um tema recorrente ao longo da história do cinema, ele passa a ser explorado dentro de narrativas ficcionais mais delimitadas (STODDART, 2015, p. 6).

Outras questões que podem ser abordadas em futuras pesquisas, que foram apenas levantados neste artigo, são a escopofilia do primeiro cinema e sua relação com a performance circense, em casos como o peepshow Trapeze disrobing act, em uma análise psicanalista das políticas do olhar. Também não foi possível abordar aqui, porém é cabível de maiores aprofundamentos, a relação específica (e potencializadora) entre as performances de mágica e o cinema, como os filmes de Georges Méliès. Porém, é necessário estudar se, nestes casos, números de mágica já existentes foram adaptados para o cinema, ou se a reprodutibilidade e a montagem do cinema permitiram a criação de novos números que seriam impossíveis fora do dispositivo, além de quais linguagens da performance de palco foram mantidas ou adaptadas para o cinema (gestos, aproximações, interpelações, etc). Trata-se de uma pesquisa extensa, com a necessidade de seleção e análise de um novo corpo fílmico.

NOTAS

¹“A Biograph produziu vários filmes curtíssimos destinados sobretudo aos peepshows (salas dotadas de quinetoscópios, onde os espectadores espiavam os filmes por visores individuais), nos quais atrizes seminuas davam piscadinhas cúmplices para o espectador, implicando-o abertamente como voyeur dentro da cena.” (MACHADO, 1997, p. 81)

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. **“Posfácio - Na escola da pista”**. In: WALLON, Emmanuel (Org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ANNABELLE Butterfly Dance. Produção de William Kennedy-laurie Dickson. Intérpretes: Annabelle Moore. West Orange: Edison Manufacturing Co., 1894. (1 min.), P&B.

BAZIN, André. **Morte todas as tardes**. IN Xavier, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. RJ, Graal/Embrafilme, 1983.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014. 127 p.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; MACHADO, Gustavo. de A. **“Reflexões sobre o Circo e a Educação Física”**. In: Revista Corpoconsciência, Santo André, n.12, p. 41 – 69, 2003.

CAICEDO (with pole). Produção de William Kennedy-laurie Dickson. Intérpretes: Juan A. Caicedo. West Orange: Edison Manufacturing Co., 1894. (19 seg.), P&B. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/00694115/>>. Acesso em: 29 maio 2019.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo, SP: Scritta, 1995. 193p., il. (Classica). ISBN 8573200049 (broch.).

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **O cinema como olho: A visão e o olhar**. In: ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do Cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papirus, 2018. Cap. 4. p. 101-129.

GOUDARD, Philippe. **“Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado”**. In: WALLON, Emmanuel (Org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 21-30.

GUNNING, Tom. **“The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”**. In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam. Early cinema: space, frame, narrative. London: Bfi, 1990. p. 55-62.

JÚLIO, Kaliandra Casati; FERNANDES, Guilherme Moreira; TRINTA, Aluizio Ramos. **Por trás das lonas: o circo como ritual popular**. In: CONFERÊNCIA DE FOLK COMUNICAÇÃO,

10., 2007. Ponta Grossa: UEPG, 2007. p. 1 - 15. Disponível em: <docplayer.com.br/14484986-Por-tras-das-lonas-o-circo-como-ritual-popular-1.html>. Acesso em: 02 set. 2019.

LEWIS, Robert M (Ed.). **From traveling show to Vaudeville: theatrical spectacle** in America, 1830-1910. Baltimore: Md: Johns Hopkins University Press, 2007. 384 p.

LUIS Martinetti. Produção de William Kennedy-laurie Dickson. Intérpretes: Luis Martinetti. West Orange: Edison Manufacturing Co., 1894. (16 seg.), P&B. Disponível em:

<<https://www.loc.gov/item/00694130>>. Acesso em: 29 maio 2019.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997. 303p., il. (Campo imagético). Inclui bibliografia e índice. ISBN 8530804635 : (Broch.).

MANDELL, C. **Circo: risco, performatividade e resistência**. Sala Preta, v. 16, n. 1, p. 71-81, 1 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>>. Acesso em: 02 set. 2019.

PENCENAT, Corine. **“Atleta, ator, artista?”** In: WALLON, Emmanuel (Org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SANDOW. Produção de William Kennedy-laurie Dickson. Intérpretes: Eugen Sandow. West Orange: Edison Manufacturing Co., 1894. (40 seg.), P & B .

Disponível em:

<<https://www.loc.gov/item/00694298/>>. Acesso em: 29 maio 2019.

STODDART, Helen. **“The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines”**. Studies In Popular Culture, [s.l.], v. 38, n. 1, p.1-17, set. 2015. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44259582>>. Acesso em: 27 maio 2019.

THREE acrobats. Intérpretes: The Three Buffons. West Orange: Edison Manufacturing Co., 1899. (34 seg.), P&B. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/96515575/>>.

Acesso em: 29 maio 2019.

TRAPEZE disrobing act. United States: Edison Manufacturing Co., 1901. (2 min.), P&B. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/96514756/>>. Acesso em: 29 maio 2019.

VERNET, Marc. **The Look at the Camera**. Cinema Journal, [s.l.], v. 28, n. 2, p.48-63, dez. 1989. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/1225117?seq=1#page_scan_tab_contents>.

Acesso em: 30 maio 2019.

WALLON, Emmanuel. **“Introdução”**. In: WALLON, Emmanuel (Org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 15-20.

XAVIER, Ismail. **A Janela do Cinema e a Identificação: a opacidade e a transparência**.

In: XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984. Cap. 1. p. 12-15.

Do literário ao fílmico: “A Vida Invisível” e a universalização do discurso a partir do uso do melodrama

From literature to film: “The Invisible Life” and the universalization of the discourse through the use of melodrama

Laís Rodrigues

Universidade Federal de São Carlos. Departamento de Artes e Comunicação..

RESUMO

A partir do estudo comparativo entre o filme “A Vida Invisível” e o livro que inspira o roteiro, este artigo tem como objetivo entender as nuances da construção narrativa de ambos, buscando se aprofundar na utilização da estrutura do subgênero melodrama para se transpor a produção literária em cinematográfica, e os possíveis efeitos políticos deste uso.

PALAVRAS-CHAVE: melodrama, cinema brasileiro, cinema contemporâneo, literatura, representação feminina.

ABSTRACT

From a comparative study between the movie “The Invisible Life” and the book from which the screenplay was adapted, this article aims to understand the nuances of the narrative construction in both, seeking a deeper insight, in the use of the melodrama subgenre as means of transposing a literary narrative unto film, and its possible political effects.

KEYWORDS: melodrama, Brazilian cinema, contemporary cinema, literature, female representation.

A TRANSFORMAÇÃO DA NARRATIVA DO LIVRO EM MELODRAMA: ESTRUTURA E UNIVERSALIZAÇÃO TEMÁTICA

A potência transformadora e política existente numa obra artística está incluída, principalmente, em seu conteúdo. No entanto, debates acerca da potência inscrita tanto na forma quanto na produção de determinada peça artística são necessários ao se discutir a fundo tal peça. Tem-se que esta é uma visão contemporânea (e momentânea) de como abordar e construir as narrativas, mesmo que elas contem sobre épocas passadas. Duas obras recentes, o livro “A Vida Invisível” de Eurídice Gusmão, de 2016, e o filme nele inspirado, de 2019, buscam olhar para o passado brasileiro — das décadas de 1940 e 1950, respectivamente — e apresentá-lo de maneira a traçar paralelos com a atualidade. Para atingir esse objetivo, cada uma das obras utiliza técnicas narrativas distintas. No caso de “A Vida Invisível” (2019), filme de Karim Aïnouz (“Madame Satã”, “O Céu de Suely”), a eficiência dessa potência narrativa vem, principalmente, da estrutura melodramática utilizada com muita propriedade. Segundo conta Aïnouz, a construção do filme se deu, também, a partir de um estudo teórico do subgênero que se denomina melodrama. Portanto, o domínio da linguagem se mostra desde antes da pré-produção e seus efeitos são vistos ao longo das duas horas de duração do filme. A estrutura deste subgênero específico difere da estrutura narrativa do livro de Martha Batalha que, não se tratando de um melodrama, perde em parte sua possibilidade de universalização da temática. A começar pelo próprio título da obra, de “A Vida Invisível” de Eurídice Gusmão, no livro para, somente, “A Vida Invisível”, no filme. É claro que a adaptação de uma obra literária para uma fílmica exige muito para se capturar a essência da narrativa de uma maneira coerente, e que se trata de uma transposição propriamente dita e não de uma recriação em outra plataforma, tendo em vista que cada veículo possui suas especificidades e é impossível determinar qual é melhor ou pior.

No entanto, tratando de questões específicas, como a universalização da temática, é possível fazer uma comparação entre as duas obras e, assim, determinar qual delas alcançou este objetivo e a que isso se deve. Neste caso, a principal hipótese é a de que tal êxito para a assimilação do tema da tese da narrativa pelo espectador deve-se à utilização do melodrama e suas estruturas para cativar o público — do uso recorrente do *pathos* ou o apelo às emoções avassaladoras. No filme a tese proposta é a de que a estrutura social brasileira, sustentada no patriarcado, permitiu não só a invisibilidade social das mulheres ao longo das décadas até o presente, mas também demonstra que tais estruturas interferiram nas suas relações pessoais, prejudicando suas vidas enquanto cidadãs no mundo e afetando sua existência enquanto seres humanos.

Para uma análise da estrutura melodramática de “A Vida Invisível” é preciso definir o que é melodrama e seus elementos, os quais podem ou não aparecer na estrutura do filme. Neste caso, as noções pelas quais esta análise será realizada foram investigadas e definidas por Ben Singer em seu livro “Melodrama and Modernity”.

Em primeiro lugar, faz-se necessário entender que o melodrama é, essencialmente, um aglomerado de conceitos (SINGER, 2011, p. 37-58), isto é, muitas características podem ser consideradas próprias do melodrama, mas nem toda narrativa melodramática precisa dispor de todas elas para se encaixar nessa categoria. Nesse sentido, este aglomerado de noções pode ser entendido não como um gênero, mas uma estrutura complexa com subdivisões próprias criadas ao longo de mais de um século de existência, maleável como nenhuma outra estrutura narrativa. Pode-se até entender que “os critérios de qualificação estética [do melodrama] passam a incidir principalmente como o agrupamento se processa” (HUPPES, 2000, p. 27-32). A partir disso, entendendo que o melodrama se adapta a questões específicas de seu tempo, espaço e público, podemos analisar “A Vida Invisível” dentro da perspectiva

do conjunto de características que ressoam ao melodrama quando os vemos na tela — desde a estética fílmica à caracterização das personagens.

A disposição dos fatos dentro da estrutura narrativa — isto é, a sequência de fatos apresentada — é um exemplo claro de como podemos perceber a presença do melodrama na essência da história, bem como a disposição de personagens fundamentalmente bons e outros fundamentalmente ruins na trama, já que para o melodrama faz-se necessário dispor de uma moral polarizada. No entanto, o que mais salta aos olhos para a essência melodramática contida nesse produto fílmico é a ideia de ordem contida dentro da diegese, e que, com a sequência de fatos, se desestabiliza ao longo do encadeamento narrativo até alcançar seu restabelecimento — diegeticamente, anos depois da narrativa principal. Isso se dá na sequência final em que Fernanda Montenegro, que encarna Eurídice, descobre fatos que lhe foram deliberadamente escondidos e que agora, ao serem revelados, a deixam em paz com o seu passado conturbado, e restauram, desta maneira, a ordem daquele mundo particular da narrativa.

Esta sequência, por exemplo, foi algo incluído no roteiro, pois no livro há um desfecho diferente e tais cenas finais têm justamente a função de restabelecer a ordem diegética com uma volta ao passado com elementos mantidos ocultos das personagens e do espectador — as cartas que não chegaram a tempo. Toda essa reconstituição dos acontecimentos anteriores e a reescrita da própria história faz Eurídice entrar em paz com as suas questões ao final do filme, o que traz uma sensação de alívio com um final reconfortante, mesmo que em vida as duas nunca mais tenham tornado a se ver.

Esta resolução narrativa é descrita nos estudos melodramáticos como “unhappy happy ending” (SCHATZ, 1981, p. 249). Nele, tem-se que, por mais que a resolução para as personagens seja triste, a história em si, ao ser construída de maneira coerente,

leva à satisfação do espectador por devolver a harmonia ao mundo diegético que estava em conflito. Pode-se entender que, para o melodrama, coerência e harmonia são as principais marcas estéticas e narrativas, uma vez que sua estrutura é sempre constituída a partir de um mundo em desequilíbrio e sua função é harmonizá-lo novamente. No caso de “A Vida Invisível” isto é facilmente observável quando as revelações são feitas, pois é importante para a estrutura melodramática que a verdade seja descoberta. O fundamental para estas narrativas é a coerência interna, muito mais do que a verossimilhança externa comparada à realidade. O melodrama, portanto, realiza aqui o que realiza na maioria das vezes: não entrega um final feliz, mas um final com uma resolução aceitável dos fatos, ainda que tristes à percepção do espectador.

Esta estrutura harmônica diegética não é encontrada no livro. Nele, o sofrimento pelo qual as personagens passam não se resolve — ou seja, não é compensado ao final, e a sensação que o leitor tem é menos intensa e mais contida. A autora do livro tem outro propósito e outra tese narrativa a provar, e se utiliza de técnicas próprias para isso, construindo suas frases de modo que as maiores e mais doloridas revelações narrativas sejam apenas subentendidas pelo leitor e, assim, sua mobilização interna seja contida.

Assim, tem-se que as diferentes técnicas de engajamento do público com a narrativa tem efeitos díspares — por mais que as personagens e a história principal seja a mesma.

DO LITERÁRIO AO FÍLMICO: O USO DE CARACTERÍSTICAS MELODRAMÁTICAS EM “A VIDA INVISÍVEL”

O melodrama apresenta diversas formas de expressão, podendo ser imagética, sonora ou narrativa. Considerando-o como uma estrutura feita de excessos e

exageros (HUPPES, 2000), ele tende sempre a exacerbar determinado elemento fílmico e, para isso, utiliza reiteraões, reforçando na trilha sonora, na encenação ou nos cenários algum aspecto diegético. Apontar esses elementos é fundamental para entender a dinâmica narrativa, simbólica e estrutural das obras que se relacionam com o melodrama pois, segundo Brooks (1995, p.1-23), “o melodrama é um sistema estético coerente”, em que todos estes elementos colaboram para a harmonia e para o reforço da verossimilhança interna dentro da obra.

Considerando que a própria etimologia da palavra é derivada da junção de melos (música/melodia) e drama (ação), o uso da trilha musical, por exemplo, para a reiteração narrativa do excesso de sentimentalismo na relação entre personagens é justificável, e pode-se perceber este recurso sendo usado na cena em que Eurídice toca seu piano na audição para o conservatório. É neste momento que a memória da irmã Guida se torna mais vívida e tem-se um plano não-diegético em que as duas estão juntas. A composição deste quadro é muito interessante levando-se em conta a utilização das cores e do próprio enquadramento das irmãs, bem próximas à câmera. Entendendo que todos os elementos são reiteraões uns dos outros, é possível afirmar que esta sequência do piano serve para compreender que era na música que Eurídice se encontrava com a parte que lhe tinha sido tirada — a irmã. O fato de a competência de Eurídice como musicista ter sua base também na força de suas emoções, por si só, já seria assunto para uma pesquisa independente. Justamente por isso, ela não será aprofundada aqui.

Apesar de haver certo consenso em relação à exacerbação dos aspectos narrativos no melodrama, Singer destaca que existem outras características predominantes que podem ser observadas nas estruturas melodramáticas. São elas cinco: pathos, emoção avassaladora, moral polarizante, estrutura narrativa não-clássica e sensacionalismo. Encontradas em quase todas as narrativas a fim de servirem à construção eficaz desse

subgênero – como ao autor designa o melodrama – nem todas precisam aparecer conjuntamente numa obra, e nem o próprio se resume a elas. Tampouco, narrativas que as apresentam em algum momento são, propriamente, melodramas. Tem-se que as adaptações, subversões e releituras do melodrama ao longo das décadas chegaram a apresentá-las de maneira mais recorrente e, por isso, Singer discorre em sua análise sobre essas manifestações, mas sem perder de vista a possibilidade da capacidade de reinvenção do melodrama, apresentando, portanto, esta ideia de “colcha de retalhos” (SINGER, 2011, apud BALTAR, 2019, p. 95-151) do subgênero. Aproveitando-se dessa amplitude de discussão, percebe-se que tais conceitos podem ser utilizados na análise da transposição do livro para o filme — e como essas cinco características predominantes são, ou não, utilizadas na estrutura.

Essencialmente, livro e filme tratam do mesmo assunto, com as mesmas histórias e mesmos personagens, e seus desencontros tendem a ser os mesmos. No entanto, pequenas escolhas narrativas — dadas pelo roteiro — mudam completamente a interpretação geral de “A Vida Invisível”.

No livro, a personagem de Guida, irmã da protagonista Eurídice, casa-se com um moço rico, mas que acaba deserdado, e fica no Rio de Janeiro, mas distante da irmã e da família — e nunca mais chega a encontrar a mãe. Engravidada e é abandonada pelo marido, e, a partir daí, resolve sua vida sozinha para, depois, encontrar companhia na ex-prostituta Filó, que a acolhe junto ao seu filho. Anos depois, Guida volta a entrar em contato com Eurídice, depois casa-se novamente, esquecendo seu passado ruim e mal visto. Eurídice, nesta narrativa, tenta suprir sua solidão antes da irmã voltar, ocupando seu tempo com diversos trabalhos — ela escreve um livro de receitas, costura vestidos e, no fim, escreve o “Livro da Invisibilidade”, jamais lido por ninguém a não ser ela mesma. Nessa narrativa não há restabelecimento da ordem ao final e, sobretudo, não há uma relação de harmonia. Os personagens vivem com suas

mentiras e suas frustrações e as deixam sem resolução.

Já no filme, Guida foge com um estrangeiro e volta da Europa grávida e, em contraponto ao livro, retorna para a casa da família esperando acolhimento. É ali que o primeiro conflito e desencontro se dá. Mãe e filha se reencontram e, apesar do fato de que naquela época ter uma filha solteira e grávida fosse motivo de vergonha, a mãe a recebe de braços abertos, num plano em que quase não há falas, apenas uma representação imagética da reconciliação das duas personagens. Eurídice, já casada, não se encontra na casa dos pais e, portanto, não sabe da volta da irmã. Depois, Guida é expulsa de casa pelo pai e, quando dá à luz ao filho, abandona-o no hospital. Arrependida, retorna para buscá-lo e busca abrigo e acolhimento em Filó (personagem que permanece constante nas duas obras). Assim, Guida passa anos acreditando que Eurídice foi morar na Europa, sem saber que esta continuava no Rio de Janeiro. Anos depois, Guida encontra o pai, por acaso, em um restaurante, mas é expulsa do local antes de ver Eurídice. Em vida, as irmãs nunca mais tornam a se encontrar.

O final do filme se dá pela sequência de Eurídice já bem mais velha, com sua família visitando-a. Ao descobrir as cartas antigas que a irmã lhe enviava e que nunca chegaram (pois haviam sido escondidas por Antenor, seu marido, durante todos esses anos), Eurídice vai até o endereço do remetente e descobre se tratar de uma escola, cuja dona é neta de Guida (interpretada pela mesma atriz de Guida, Julia Stockler). Ao se revelar toda a história, recheada de mal entendidos, a personagem de Eurídice finalmente entra em paz com todo o seu passado, por ter vivido um momento de esclarecimento.

As divergências narrativas entre livro e filme começam a se ampliar a partir da metade da história. Entretanto, em ambos o principal ponto da narrativa familiar se mantém: enquanto os pares românticos estão em segundo plano, o conflito

principal se concentra na relação das duas irmãs e seus encontros e desencontros. No entanto, esta relação no filme acontece com muito mais força, justamente pelo uso do melodrama dentro de sua estrutura. O melodrama familiar exige um conflito e uma resolução. Os desencontros ocasionados pelo acaso (ou seja, não derivados das decisões de nenhum dos personagens) são dados no destino das duas irmãs, e são os responsáveis pelo fato das duas nunca se reverem e nunca realmente terem consciência do que acontece com a outra.

No entanto, o livro apresenta uma resolução diferente, já que, não se tratando de um melodrama, não segue a estruturação de conflito e resolução. Conforme dito anteriormente, o final da narrativa literária não apresenta um desenlace harmônico: temos apenas que as duas irmãs voltaram a se encontrar e que, depois, Eurídice deixou seu livro, numa gaveta e, esquecido, nunca foi lido. Essa resolução é angustiante para o leitor, que não vê nem no reencontro nem no livro uma possibilidade de harmonização do mundo e, portanto, não é internamente satisfatório. Além disso, ao contrário do melodrama, o livro trabalha muito, na construção frasal, principalmente, com informações sublimadas, inferindo que o leitor tome conhecimento do que aconteceu e pressuponha a reação das personagens àquilo. Tornando, assim, a experiência mais distante do que é vista no filme.

Além disso, no caso do filme, a personagem de Guida é construída de modo a contrariar a protagonista dos melodramas clássicos, em que, conforme Schatz (1981), a heroína tem por maior virtude a sua virgindade e que, ao ser tomada, literal e figurativamente, por algum homem, se entrega completamente a ele, tornando-se sua propriedade e perdendo sua identidade individual. Neste caso, no entanto, a personagem de Guida não se resume a esta ou aquela virtude — ao contrário, já que sua personalidade também é moldada a partir das escolhas que toma em situações adversas — tornando esta reinvenção melodramática mais complexa e interessante.

A utilização do pathos, isto é, a empatia criada pelo espectador sobre determinado personagem ou situação, é comum às duas narrativas, e no filme temos a mimese a reforçar isso. Singer (2011), ao citar Aristóteles, analisa a experiência do pathos como um tipo de sensação física intensa que é desencadeada pela percepção de uma injustiça moral contra uma vítima que não a merece. E que, além disso, num segundo momento, pode requerer uma identificação do espectador com a personagem em questão. Esta característica quando encontrada no livro, em que o leitor acompanha a personagem principal de perto, é enunciada por meio do narrador onisciente que discorre sobre os acontecimentos e sentimentos de Eurídice e, posteriormente, os de Guida também. É o que cria a sensação de angústia ao final da narrativa, já que o leitor se compadece das situações a que as personagens são submetidas, seja no abandono sofrido por Guida, seja na rotina vazia de Eurídice. Já no filme essa percepção de injustiça moral pode ser vista no momento em que o espectador toma conhecimento da gravidez de Eurídice, por exemplo. Este será seu primeiro filho, mas ela não deseja a maternidade neste momento e cogita um aborto. Até este momento do filme, a personagem havia sido construída como uma mulher com vontades próprias, o que justifica e torna plausíveis suas motivações. Mais de uma vez ela repete em cena que não quer engravidar ainda porque tem o sonho de estudar em um conservatório em Viena. Dessa maneira, o espectador é conduzido a sentir empatia pela situação de Eurídice, uma vez que já estava envolvido na trajetória da personagem.

Outro exemplo é visto na situação de Guida, que tem o filho, abandona-o e depois retorna em desespero para buscá-lo. O desamparo e a dor sentidos pela personagem são muito visuais, tanto na cena do parto quanto na sequência da volta para casa, sozinha. Aqui, o espectador também é conduzido de maneira muito próxima à personagem e percebe a assimilação de sua culpa pelo abandono do filho; esta estratégia narrativa influencia o público a se compadecer com a situação. O espectador

sente a dor da personagem e a acompanha nessa estrada de redenção após recuperá-lo, testemunhando seu amor e devoção, perdendo-a pelas decisões anteriores — que podem ser interpretadas como erros — e torcendo pela resolução de seus problemas. Em “A Vida Invisível”, a utilização do pathos é unicamente associada às personagens femininas.

Uma sequência importante em que podemos analisar diversos aspectos narrativos, estruturais e simbólicos, e perceber a finalidade da utilização do pathos, acontece no momento em que Eurídice faz uma descoberta sobre a suposta morte de Guida, o que leva à primeira enxurrada de revelações entre os familiares. Ao ver o nome da irmã na lápide, Eurídice se desespera. Todas as provas apontam para a sua morte. É somente quando seu pai pergunta sobre o filho que ela carregava que o retorno da irmã, anos antes, é revelado a Eurídice. Junto disso, ela descobre também que sua mãe sempre teve conhecimento destes fatos. Essa revelação muda tudo para a personagem. Ao acreditar que a irmã morreu, Eurídice desiste de ir para o conservatório, em que sonhou por muito tempo estudar, atrelando simbolicamente a irmã à música. Isso se percebe na decisão de Eurídice de atear fogo aos pertences da irmã e, depois, ao piano — seu único refúgio dentro da vida que levava como mãe e esposa. A falsa morte da irmã e a queima do piano simbolizam a mesma coisa: a perda da esperança de um escape da vida cerceada que é mostrada como única possibilidade às mulheres. E tudo isso é causado pelos desencontros não controlados por nenhuma dessas personagens. O problema destes desencontros dentro da estrutura narrativa é que, ao serem desenvolvidos paralelamente, geram resoluções que se configuram como falsas, criadas por meio de coincidências, sem que nem Eurídice e nem Guida tenham controle sobre o que lhes acontece e cerceia. Essa configuração demonstra uma estrutura narrativa não-clássica, que se opõe às narrativas clássicas por não utilizar a relação de causa/efeito.

Em contraponto ao filme, o livro não apresenta essa estrutura, já que as resoluções se dão de forma coerente à relação causa/efeito. As irmãs, por exemplo, tornam a se encontrar, e as resoluções sentimentais são apresentadas de maneira mais simples, já que os desencontros e mentiras criadas pelas personagens não são revelados, e suas vidas têm resoluções quase descomplicadas. A única inquietação de Eurídice torna a ser a da própria reflexão sobre sua vida, quando decide escrever seu Livro da Invisibilidade. No entanto, nada de grandioso muda em seus dias, e sua rotina permanece, até sua morte. Não se tem grandes reviravoltas como percebemos no filme, com as cenas de grandes revelações e que servem como pontos de virada importantes para o andamento narrativo.

A característica da emoção avassaladora é observável nas cenas de desenlace no filme, seja a encenação exacerbada dos atores na cena do cemitério em que Eurídice grita e chora com os homens que a cercam, frustrada com o conhecimento dos fatos que impediram seu reencontro com a irmã, seja na encenação contida, mas carregada de simbologia, da cena em que Eurídice atea fogo ao piano. Percebe-se que as emoções avassaladoras estão presentes em momentos de descoberta, ou de resolução — como na sequência final, quando Eurídice descobre sobre as cartas, em que se projeta nos espectadores uma sensação de conforto e emoção advinda da resolução (o unhappy happy ending). Estas sensações estão sempre conectadas à utilização do pathos, performadas pelas personagens femininas. Esta característica não aparece no livro, uma vez que, como dito, as resoluções são mais simples e abrandadas, não se utilizando do exagero de emoções que a narrativa melodramática do filme se propõe a trabalhar.

Outro traço percebido no filme é o uso da moral polarizante muito mais reforçada do que no livro. No filme, todos os personagens masculinos são desenhados como ruins, ao passo que as mulheres se configuram como as heroínas, as personagens boas,

por mais que cometam erros: são construídas como pessoas de bom coração, que sofrem com os infortúnios oriundos de uma sociedade masculina discriminatória, machista e misógina. É certo que as duas narrativas, tanto literária quanto fílmica, têm como mesmo propósito provar a tese de que as mulheres permanecem invisíveis e que a sociedade as cerceia de diversas formas. Tais traços sociais são tão profundos na realidade brasileira que a identificação com personagens que vivem há mais de cinquenta anos de diferença do espectador atual é imediata. Assim o filme, utilizando-se dessa polarização muito clara, reforçada diegética e mimeticamente, alcança mais força na hora de provar essa tese.

Este traço não é percebido no livro, que busca outro tipo de abordagem: constrói todo o background do personagem com uma ação ruim, justificando tal ação, forçando o espectador a criar empatia mesmo pelas desavenças das protagonistas - como as vizinhas fofoqueiras que criam mentiras e perturbam a paz das protagonistas. No livro as personagens são mais esféricas. Ao não se apresentar os personagens por essa lógica de moral polarizante, não há o reforço narrativo de que o patriarcado é o causador de todas as injúrias das personagens femininas. Isso não quer dizer que esta questão não esteja sendo explanada na história do livro, apenas tem-se que não há a utilização de um recurso estrutural narrativo a fim de reafirmá-la. Esta falta de reiteração numa narrativa não melodramática diminui consideravelmente sua força e sua potência de engajamento do público.

Nesta análise, não foi considerado nenhum ponto em que o uso do sensacionalismo se fez necessário — uma vez que as duas peças comparadas se tratam de narrativas familiares, não exigindo a utilização de cenas de ação ou algo parecido. É justamente pela presença dos elementos acima analisados que o espetáculo, o exagero e o excesso são apresentados na peça fílmica.

O OLHAR PÚBLICO E A ESFERA PRIVADA: PONTE PARA O MELODRAMA

Outra perspectiva importante para pensar o melodrama é o da relação entre a esfera do olhar público versus a vida privada, como aponta Mariana Baltar (2019). Na narrativa literária, este é o aspecto que mais se aproxima do melodrama. No livro, vizinhas fofoqueiras que controlam o ir e vir das duas irmãs, em todos os momentos da história, são essenciais para essa dinâmica ser estabelecida. Este é o cerne da questão melodramática no que diz respeito à sociedade. O roteiro absorve bastante a questão da maledicência com maestria e a utiliza como ponte para a construção do melodrama, mas apresentando-a de maneira mimética. No livro, as personagens das vizinhas fofocam entre si e ditam comentários sobre a vida alheia sem nenhuma cautela. Já no filme tais personagens não existem, e o olhar público se configura nas escolhas de enquadramentos e, principalmente, na sequência em que Guida é impedida de entrar num restaurante por sua estrutura familiar não se encaixar nos padrões. Não há nenhuma fala sobre isso, mas a narrativa deixa implícito este não pertencimento.

A escolha de retirar as personagens e deixar que essa parte seja contada por meio da câmera e das situações implícitas parece, aos olhos desta análise, uma escolha inteligente do roteiro, pois normaliza tais situações, ao passo que as denuncia com maior veemência. É também um aspecto social que impede que as duas irmãs se encontrem, escancarando a diferença de classe que as distancia de todas as maneiras. O comentário aqui é, acima de tudo, sobre a estrutura da sociedade brasileira dos anos cinquenta, abrangente mesmo contando a história de um núcleo familiar muito específico. A capacidade universalizante do melodrama mostra que, embora a narrativa e os personagens possam muitas vezes parecerem simples à primeira vista, a interpretação dos fatos pode se revelar muito mais complexa. Ainda que ele tenha como característica a simplificação para facilitar a compreensão do mundo, isto não

impede um olhar mais crítico para as situações descritas.

APRENDER COM O CORAÇÃO: A PEDAGOGIA DAS SENSações

O melodrama, em sua característica bastante popularesca, absorve muito de cada contexto social ao longo das décadas, apropriando-se de ideais de estruturas familiares e, principalmente, adotando a moral de cada autor específico. Considera-se a chegada da modernidade — entendida aqui como a consolidação da sociedade burguesa e todos os valores atrelados a ela — a primeira aparição do melodrama e, portanto, sua principal influência. Bem por isso, seus valores estéticos e narrativos são diretamente associados aos valores desta sociedade. Nas histórias melodramáticas os personagens principais podem ser pessoas reais, a partir do que descreve Peter Brooks (1995) como “a melodramatização da esfera doméstica”, que apresentam questionamentos no seu cotidiano, e não nobres com dilemas fora do alcance do público. Essa abordagem do cotidiano aproxima mais obra e espectador, tornando-o mais permeável para a tese artística por se encontrar mais próxima de sua realidade. Essa característica que se enxerga no melodrama vem da necessidade da sociedade moderna de um guia moral.

Brooks explica que antes da modernidade e dos valores burgueses, havia na Europa valores medievais atrelados à Igreja Católica acerca da vida cotidiana (família, trabalho, postura perante a sociedade). Com a consolidação do Estado burguês, a moral adotada neste contexto pós-sagrado precisava ser expandida para todas as camadas sociais e a arte desempenhou seu papel de difusora, adotando uma postura pedagógica. Por isso, o melodrama clássico gira sempre em torno de uma moral e sempre tem algo a ensinar aos espectadores. Isto se dá, preliminarmente, pela simplificação do mundo, já que, em consequência deste objetivo pedagógico, o melodrama não pode admitir as ambiguidades e complexidades da realidade material. O ato de polarizar

as histórias contadas — criando heróis e vilões, e reforçando as noções de certo e errado — promove uma explicação simplista e acessível da ordem moral de seu contexto. O que torna, portanto, a arte melodramática o novo parâmetro moral.

As estratégias para uma boa assimilação desses ensinamentos podem ser diferentes dependendo do contexto sócio-político no qual o melodrama discutido se encontra. Mariana Baltar (2019) defende que essa função da pedagogia moralizante atrelada ao melodrama tem por sua principal estratégia a pedagogia das sensações, isto é, ensinar algo a partir do excesso de emoções, como um processo de domesticação do público. Por meio desse excesso de sentimentos expostos no filme é possível entender que esse sofrimento serve a algum propósito — neste caso, à internalização da tese narrativa. Diferente da catarse aristotélica, a pedagogia das sensações não visa um treino de sentimentos à sociedade, mas uma não-contenção sentimental que é aceita e absorvida.

Em “A Vida Invisível” é possível perceber esse uso nas sequências de emoções avassaladoras, principalmente na sequência final: ao se emocionar com a resolução de Eurídice, sente-se o peso da solidão em que ela viveu por tantos anos. A tristeza transmitida é tamanha que entende-se que a única razão pela infelicidade vivida pelas personagens era a existência dessa sociedade que cerceia as mulheres em suas vidas pessoais e profissionais. Diante disso, o filme apresenta-se também como uma fértil possibilidade para a discussão da estrutura patriarcal persistente até hoje e para a sustentação do discurso de que, não importa o quanto pareça que a condição da mulher tenha mudado, as marcas dessa história ainda respingam nas mulheres de hoje da mesma maneira que afetaram suas mães e avós.

“A VIDA INVISÍVEL” DE TODAS AS MULHERES: A REITERAÇÃO DOS CICLOS E DIMENSÕES POLÍTICAS POSSÍVEIS

Um filme utiliza linguagens muito diferentes de um livro, este centrado no verbo, pela necessidade de utilizar palavras para se fazer compreender. Num filme, no entanto, a mesma ação, sentimento ou conflito podem ser expressados sem que uma única palavra seja dita. Essa habilidade é muito instigante para a análise de uma obra e em “A Vida Invisível” não é diferente. A narrativa toda do filme volta-se à contemplação da condição da mulher branca ocidental, marcada de um cerceamento moral desde seu nascimento, e, conforme já dito, mesmo se tratando de uma narrativa ambientada nos anos cinquenta, tem muito a nos fazer refletir sobre a situação atual e nos fazer repensar sobre o quanto, de fato, as mulheres estão mais ou menos livres da estrutura patriarcal.

Na sequência final do filme, as atrizes são designadas a outros papéis. A atriz Cristina Pereira primeiro aparece encenando a mãe de Eurídice e Guida, Dona Ana, e na sequência final interpreta Cecília, filha de Eurídice. O mesmo acontece com a atriz Julia Stockler, que é Guida e sua neta, de mesmo nome. O uso das mesmas mulheres em papéis conectados sugere, em uma primeira análise, a reiteração dos ciclos entre as mulheres de uma mesma família, como se suas vidas já estivessem determinadas no momento em que nasceram. Nada a mais é esperado dessas mulheres a não ser o que já é comum a todas elas: família, filhos e, sobretudo, silêncio e invisibilidade.

Os ciclos são descritos também no livro, mas com menos força e, sobretudo, e de forma menos universalizante, pois não apresenta uma ampliação temporal que mostre a retomada desses papéis. Ao enxergar a imagem das mulheres da família se repetirem, o espectador é induzido, por essa simbologia, a refletir sobre os ciclos dentro de sua família. Entende-se, nesta análise, que a tese narrativa tem por objetivo conduzir o espectador à conclusão de que as mulheres têm uma função muito bem

delimitada dentro da sociedade patriarcal e que cabe unicamente a elas a quebra desses ciclos, rumo a uma verdadeira emancipação.

Se a tendência do cinema de autor dos anos 1950 e 1960 era ressaltar o divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico, conforme propõe Ismail Xavier (2003), o melodrama permaneceu como alternativa para a intersecção das necessidades artísticas e pessoais dos autores — criando, assim, realizadores impecáveis como Sirk, Fassbinder, Almodóvar, que foram capazes de compor filmes para as massas e de maneira a serem instigantes o suficiente para se popularizarem, sem perder a carga política que se fazia necessária em cada momento e lugar. Karim Aïnouz, ao estudar tais autores, se apropria do melodrama para aproximar o cinema de gênero popular à crítica social — e o faz muito bem. O filme constrói personagens femininas complexas e busca provocar nas espectadoras uma identificação com elas, conseguindo comunicar-se com diferentes estratos sociais. A narrativa demonstra sua complexidade emocional ao passo que simplifica as condições diegéticas em que elas se dão, os esquemas sociais do mundo real e permite ao espectador apreender mais facilmente a tese que o filme busca provar.

Assim, a adesão mental à tese pela qual o espectador passa tem como objetivo levar a uma reflexão comportamental, uma vez que o uso do pathos implica em se colocar no lugar das personagens e, assim, refletir sobre a sua própria condição no mundo. Por mais que o cinema e, principalmente, o melodrama tenham a tendência de serem experiências coletivas e abrangentes — já que buscam atingir o máximo de pessoas possível — a reação a estas condições é, neste caso, individual.

Esta análise visa concluir que, se em seu surgimento o melodrama tinha a função de delimitar/tornar clara uma moral, difundindo-a socialmente, hoje sua capacidade de reinvenção pode ser reapropriada em prol de sua potência política de subverter noções sociais pré estabelecidas. Mesmo que um único filme não resulte no

desmantelamento completo da estrutura patriarcal, ao menos ele se torna um espaço para reflexão individual que pode ser porta de entrada para uma ação organizada na sociedade e, neste caso, protagonizada por mulheres.

REFERÊNCIAS

A VIDA Invisível. Direção: Karim Aïnouz. Vitrine Filmes, 2019.

BALTAR, Mariana. **Imaginação Melodramática – instâncias do privado e a pedagogia das sensações**. In: BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019, p. 95-151.

BATALHA, Martha. **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven/ London, Yale University Press, 1995.

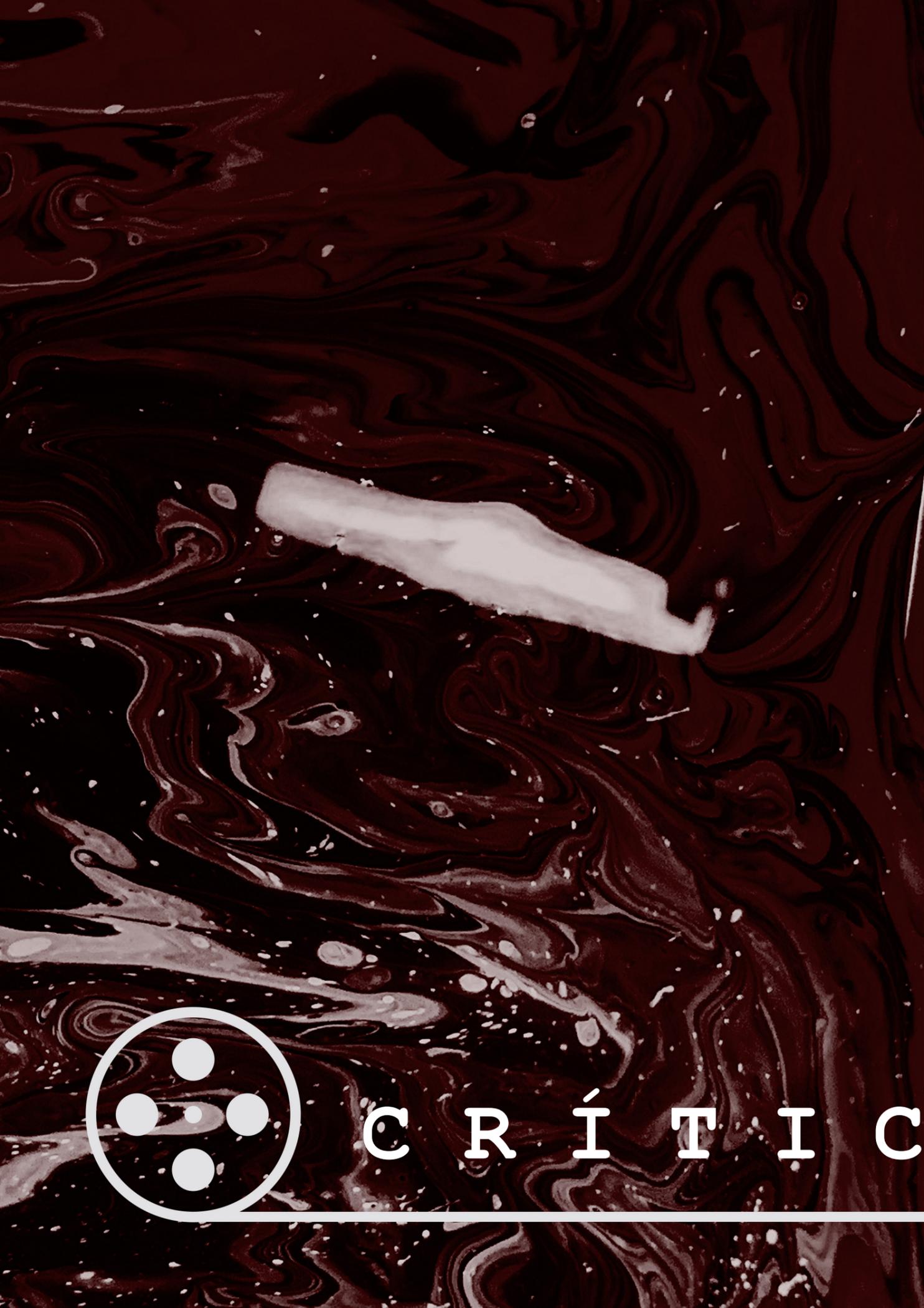
HUPPES, Ivete. **Melodrama: O gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Nem povo nem classes: a sociedade de massas**. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006, p. 43 - 63

SCHATZ, Thomas. **The family melodrama**. In: SCHATZ, Thomas. Hollywood Genres. New York, Random House, 1981, p. 221 - 260.

SINGER, Ben. **Meanings of Melodrama**. In: SINGER, Ben. Melodrama and Modernity. New York: Columbia University Press, 2011, p. 37-58.

XAVIER, Ismail. **Melodrama, ou a sedução da moral negociada**. In: XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p.85-99.



CRÍTICA

Vaga-lumes: uma análise do filme “Mamma Roma” de Pasolini

Fireflies: an analysis of Pasolini’s film “Mamma Roma”

Pedro de Camargo

Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

RESUMO

Utilizando-se dos conceitos de imagem vaga-lume propostos por Didi-Huberman na obra “A Sobrevivência dos Vaga-lumes” (2011), esse artigo realiza uma análise estética do filme “Mamma Roma” (1962) de Pasolini. Objetiva-se demonstrar como as imagens criadas pelo diretor italiano podem ser interpretadas como imagens vaga-lume, numa tentativa de empreender uma crítica à sociedade neofascista instaurada na Itália depois da Segunda Guerra Mundial.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica, cinema, imagem vaga-lume, Pasolini, “Mamma Roma”.

ABSTRACT

Upon the concepts of the firefly image proposed by Didi-Huberman in “Survival of Fireflies” (2011), this article performs an aesthetic analysis of Pasolini’s “Mamma Roma” (1962). The aim is to demonstrate how the images created by the Italian director can be interpreted as firefly images in an attempt to undertake a critique of the neo-fascist society established in postwar Italy.

KEYWORDS: film analysis, cinema, firefly image, Pasolini, “Mamma Roma”.

INTRODUÇÃO

“Mamma Roma” (1962) foi o segundo longa-metragem de Pier Paolo Pasolini, escritor, teórico e cineasta italiano. O filme, carregado de forte caráter político, faz uma crítica à sociedade capitalista burguesa, ao mesmo tempo em que valoriza a força do povo romano. Contextualizado no neo-fascismo italiano, “Mamma Roma” é pautado pela polêmica, pelos excessos e pelas urgências. Tratam-se de imagens escandalosas e absolutas, as quais constituem um genuíno exemplo de uma imagem vaga-lume, conforme proposto nos escritos de Didi-Huberman.

Refletindo sobre tempos escuros e as sobrevivências possíveis dentro dele, Didi-Huberman nos agraciou com seu sensível e potente “Sobrevivência dos Vaga-lumes” (2011), texto no qual é empreendida uma sólida e delicada analogia entre os vaga-lumes e a possibilidade de emitir luzes — luzes essas compreendidas na forma de imagens. De acordo com o filósofo francês, vaga-lumes são seres feitos de matéria sobrevivente, luminescente, pálida e vagam fracamente pelas trevas, onde tentam, a sua maneira, escapar da ameaça, da condenação, daquilo que atinge suas existências. Os vaga-lumes, então, emitem suas luzes e desnudam-se. A luz emanada não é viva, mas estranha; é uma luz zebrada de obscuridade que, em movimento, coloca-se ora muito perto ora muito longe para tornar o objeto claramente visível. Além do mais, não se trata de uma luz perene, e sim, de luz errática, luz que fraqueja, que vacila, randômica na maioria das vezes. Luz intermitente, sempre na iminência de ser ofuscada pelos “grandes holofotes”, luzes que tentam abalar sua existência enquanto seres de pura luz. Assim, a esmo, os vaga-lumes bailam na noite, no breu, na incerteza, intocáveis, resistentes enquanto tais, fugindo da violência do polêmico, do vazio do poder, do poder vazio.

A noção de vaga-lumes é cunhada a partir da evocação de ninguém mais ninguém menos que Pasolini. Mais especificamente, o autor francês dialoga com o cineasta

italiano em dois momentos de sua vida: em uma primeira ocasião, na qual Pasolini, vivenciando a Segunda Guerra Mundial, comenta em cartas destinadas a um colega sobre a aparição de vaga-lumes em meio ao inferno fascista na Itália de Mussolini. Trata-se de um período em que, mergulhado na noite dos espólios da guerra, Pasolini mostra-se eufórico, tenaz, esperançoso e irradia seus desejos, seus gritos de alegria como verdadeiros lampejos de inocência. Num segundo momento, pouco antes de sua selvagem e trágica morte, Pasolini publica o texto “O Vazio do Poder na Itália”, em que determina explicitamente a morte dos vagalumes, o desaparecimento das sobrevivências. Desiludido e horrorizado, Pasolini não consegue mais ver em seu país condições antropológicas mínimas de resistência ao poder centralizado do neo-fascismo italiano — descreva essa que é abordada de maneira polêmica e implacável no último de seus filmes, “Saló” ou os “120 Dias de Sadoma” (1975). O autor francês, então, em dialética com Pasolini, revela que considera vão da parte do cineasta italiano ter decretado o desaparecimento dos vaga-lumes. A seu ver, não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas sim o desejo e a capacidade de vê-los. Pasolini perdeu, segundo Didi-Huberman, o jogo dialético do olhar e da imaginação, não conseguindo mais vislumbrar aquilo que aparece apesar de tudo. Pensando no potencial dos vaga-lumes e na sua força de sobrevivência, Didi-Huberman reflete, então, sobre o que seriam as imagens vaga-lumes. Trata-se, de acordo com ele, de um saber clandestino, uma ameaça, na medida em que há a representação da experiência. Assim, entendendo que a experiência interior e pessoal tem o potencial de afetar uma vez que é narrada, construída e transmitida, ele reflete sobre como a imagem pode passar a servir como um diagnóstico antropológico do terror e do sofrimento vivenciado por uma minoria de pessoas. Nessa continuidade, “as imagens vaga-lumes podem ser vistas não somente como testemunhos, mas também como profecias, perversões quanto à história política em devir” (2011, p.

138). Não é à toa que Didi-Huberman atesta que pode haver “a sobrevivência dos signos ou das imagens quando a sobrevivência dos próprios protagonistas encontra-se comprometida” (2011, p. 150). As imagens vaga-lume estão sempre no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, enviadas por intermitências — imagens de medo, imagens lampejo. Mesmo assim, em sua essencial liberdade de movimento, elas têm a potente capacidade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência.

Sendo assim, objetiva-se, neste artigo, discutir o filme “Mamma Roma”, de Pier Paolo Pasolini e, por meio da análise da película, mostrar-se-á como as imagens criadas pelo cineasta italiano constituem imagens vaga-lumes, conforme nos foi proposto por Didi-Huberman.

APRESENTAÇÃO DO FILME E CONTEXTUALIZAÇÃO

O filme “Mamma Roma” conta a história de uma personagem homônima interpretada por Anna Magnani. Mamma Roma é uma mãe solteira que ama incondicionalmente seu filho adolescente Ettore — interpretado por Ettore Garolfo. O grande sonho de sua vida é oferecer a Ettore um futuro menos sórdido em que houvesse alguma perspectiva de mudança de classe social, para que ele não padecesse da mesma miséria na qual ela se encontrava. São nessas condições que mãe e filho mudam-se para Roma, onde, sob a fantasia de uma vida melhor, Mamma Roma tentará realizar suas aspirações.

Desse modo, o filme aborda, basicamente, as dificuldades enfrentadas por Mamma Roma e seu filho enquanto habitantes de uma borgate, isto é, bairro popular romano de extrema periferia. Essa temática é bastante cara à Pasolini, tendo em vista que ele mesmo morou durante alguns anos no borgate de Ponte Mammolo, em Roma. De acordo com Moravia:

“É nesse período [da vida de Pasolini] que se estabelece a descoberta do subproletariado como sociedade alternativa e revolucionária, análoga às sociedades protocristãs, ou seja, portadoras de uma mensagem inconsciente de humildade e pobreza para se contrapor àquela hedonística e niilista da burguesia. Pasolini faz esta descoberta através de suas experiências amorosas com os subproletários das borgate. É como dizer que, nas borgate, ele encontra a si mesmo, ou melhor, o seu eu mesmo definitivo, como o reconheceremos logo depois, por muitos anos, até sua morte.” (2011, p. 132),

Assim, é em meio à sua descoberta sociológica e erótica das borgate, que Pasolini tece seu comunismo populista, romântico e cristão. Ele acreditava no subproletariado porque achava que se tratava de um povo que havia permanecido fiel por conta da sua profunda e inconsciente humildade — herança da antiga cultura camponesa, a qual Pasolini nutria grande sentimento de mundo. Tendo isso em vista, seus primeiros trabalhos como cineasta, tais como “Accatone – Desajuste Social” (1961), “Mamma Roma” (1962) e “A Ricota” (1962), tratam-se de discursos nos quais Pasolini observa e retrata o mundo do proletariado romano, expondo de maneira nua e crua a miséria física e moral as quais esse ambiente estava duramente submetido.

Conforme veremos com mais detalhes a seguir, o cinema de Pasolini é bastante pautado em coordenar as matérias disponíveis do mundo em matérias fílmicas. Isso porque, de acordo com o teórico italiano (1981), os códigos que regem a nossa leitura do mundo “a olho nu” são os mesmos códigos que regem a nossa leitura dos filmes. A diferença entre o modo como tais leituras são empreendidas deve-se à montagem. A montagem é a responsável por produzir sentidos e criar perspectivas. Desse modo, em cada um de seus filmes, podemos ver uma luta árdua em servir de canal de expressão à matéria fílmica. No entanto, mais do que servir de intermédio, Pasolini trabalha as matérias do mundo como um artesão, coordenando-as a fim de

criar sentido, poética e, principalmente, crítica.

Assim, o filme “Mamma Roma” representa, em última instância, uma demanda de Pasolini, enquanto cidadão romano, de trabalhar como um ourives sobre afetos que lhe foram tão próximos a fim de criar uma obra que expusesse e rejeitasse o fascismo que estava sendo experienciado pela Itália após a segunda guerra mundial. Nessa continuidade, ele transforma a sua vivência nesse ambiente, o seu posicionamento político e o seu ponto de vista em matéria fílmica. Portanto, em seu embate com a matéria — mais especificamente uma matéria que faz parte do seu passado —, Pasolini concebeu uma obra que escancara carências e redundâncias; uma obra que, para ser inventada, exigiu do cineasta italiano movimentar-se para onde as matérias do mundo reclamavam serem trabalhadas em suas formas.

ANALISANDO AS FORMAS

E que formas seriam essas? A seguir, então, passaremos para a análise da estética e do discurso de um trecho do filme. Analisarei, mais especificamente, a sequência final do filme, cuja minutagem é de 01:40:02 a 01:46:16. Nessa sequência, há o fechamento trágico da história de Mamma Roma, momento em que seu filho morre depois de ter sido preso e torturado. A análise do trecho será feita de acordo com algumas linhas de discussão. Vejamos:

Tempo, travelling, morte

A sequência como um todo é carregada de forte caráter dramático: depois de ter roubado um rádio à pilha, Ettore é colocado na cadeia e, devido a sua histérica conduta, é assentado em uma cela solitária onde permanece amarrado junto a uma cama. A sequência analisada inicia-se com esta imagem (Figura 1). Filma-se seu rosto em plongée para depois passar para uma câmera subjetiva que mostra uma

pequena claraboia no alto do recinto. Posteriormente, volta-se com o close e realiza-se um travelling descrevendo o corpo do garoto em escala descendente, conforme observamos nas Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1: frame que mostra o início do movimento da câmera.

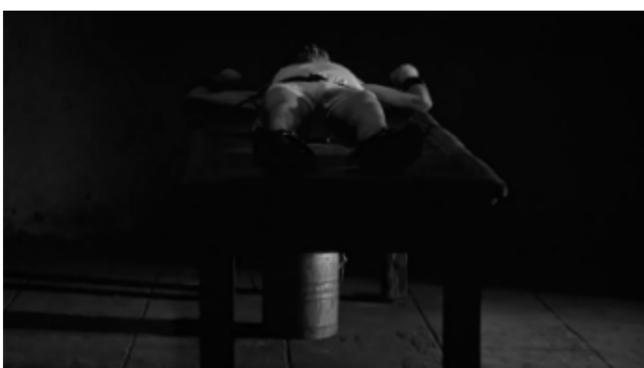


Figura 2: frame que mostra a metade do movimento da câmera.



Figura 3: frame que mostra o final do movimento da câmera.

A cena é bastante escura e Ettore está iluminado lateralmente pela luz da clarabóia. A iluminação, assim como a centralização na imagem e a filmagem realizada em câmera

alta conferem ao personagem uma posição de sofredor, vítima, sacrificado. Mais precisamente, Pasolini evoca a imagem de Jesus Cristo, na medida em que vemos Ettore crucificado, verticalizado e visto de baixo para cima. Podemos dizer, inclusive, que é nesse momento da narrativa que temos a sacralização do personagem.

Esse mesmo movimento de câmera é reivindicado, com intensidades crescentes, em três outros momentos nesta sequência. É por meio deles, que marca-se a passagem do tempo, possibilitando, por meio da repetição — no limite, pela montagem—, que acompanhamos momentos distintos do sofrimento de Ettore. Dessa forma, é este movimento de câmera que concentra o suplício vivenciado pelo personagem em um período reduzido de tempo; momentos em que acompanhamos como Ettore foi levado a morte a golpes de travelling (XAVIER, 1993).

Além disso, as cenas que compreendem a morte do garoto são muito velozes. É fornecido apenas os momentos mais significativos da tortura de Ettore. Os planos são efêmeros e, todavia, carregados de muito sentimento; temos, então, a construção do personagem por um ápice dramático: é nesse momento da narrativa que se dá a cristalização de Ettore como um mártir, como uma pessoa que sofreu perseguição e foi morta por se recusar a defender uma causa exigida por uma força extrema, padecendo, então, sob ofensiva de seu próprio povo.

Montagem alternada e manipulação

As cenas acima mencionadas são realizadas paralelamente a imagens da agonização de Mamma Roma — que se encontra desolada por ver seu filho preso. A escolha da montagem alternada entre mãe e filho cria uma sensação de simultaneidade de ações, de sofrimento mútuo, de união entre ambos mesmo estando fisicamente separados. Além do mais, a focalização alternada entre os personagens também contribui para alçar uma manipulação emocional (XAVIER, 2005) do espectador, na

medida em que acompanhamos de um lado o padecimento de Ettore na prisão e, do outro, a aflição de Mamma Roma por não saber sobre seu filho. A tensão, por seu turno, culmina quando Mamma Roma recebe a notícia da morte de Ettore, instante em que há a convergência das ações que vinham ocorrendo em paralelo.

Orquestrando um discurso

A união entre mãe e filho é atestada também pelo discurso sonoro, tendo em vista que é utilizada uma mesma música extradiegética que permeia toda a sequência. De acordo com Michel Chion (2011), a música, diferentemente de outros elementos visuais e sonoros, não está submetida a barreiras de tempo e de espaço e, assim, não tem de estar necessariamente situada com relação à realidade diegética e nem a uma noção de tempo linear e cronológica. Como consequência disso, a música é elemento capaz de comunicar-se com todos os tempos e com todos os espaços de um filme. No caso de “Mamma Roma”, podemos falar de uma música empática, isto é, uma música que reivindica de maneira direta sua participação na emoção da cena, conferindo tom e o ritmo adaptados aos códigos culturais de tristeza, dor e sofrimento. Estamos falando de uma música que costura todas as cenas da sequência final do filme, que permeia as ações de Mamma Roma e Ettore, ligando-os.

Indo mais além, podemos dizer que a música selecionada interfere diretamente na percepção de tempo da sequência, na medida em que vetoriza os acontecimentos, dramatiza os planos e orienta-os para um futuro — além, é claro, de criar um sentimento de iminência e expectativa que permanecem até o plano final da película.

Sugestões, raccords e simbologias

Hugo Münsterberg (1983), teórico formalista, escreveu, dentre outras coisas, sobre o poder da montagem no sentido de sugerir sentidos aos espectadores. De acordo

com ele, a sugestão é imposta a quem assiste às imagens, constituindo não apenas ponto de partida, mas também influência controladora. Dessa maneira, a associação de ideias não é sentida como criação de quem assiste, mas sim, como algo a que temos de nos submeter. Assim, a sugestão empregada por quem realiza o discurso seria um elemento de forte potencial de unir os planos de um filme.

Em pensamento semelhante, Burch (1973) desenvolve a noção de *raccord* definindo como “qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos” (1973, p. 17). Ademais, o autor norte-americano também reflete sobre as aplicações plásticas que os *raccords* podem exercer sobre a construção de um filme — por intermédio, é claro, da montagem. Nesse sentido, Burch exalta a possibilidade de produção de discurso não só pela composição dentro de um mesmo plano, mas também entre os planos.

Sendo assim, podemos observar na sequência analisada, a exploração dos *raccords* para a criação de sentido, ou melhor, para a sugestão de sentidos. Mais especificamente, há três planos cuja produção de sentido se dá, exclusivamente, pela justaposição das imagens. Vejamos: Ettore, preso, está agonizando na cadeia, diz que está doente, que passa frio e clama por sua mãe, chamando-a diversas vezes (Figura 4). Depois disso, há um corte seco (corte A) para a vista da cidade de Roma a partir da janela do apartamento de Mamma Roma (Figura 5) para, por fim, cortar bruscamente (corte B) para um close em Mamma Roma (Figura 6), que observa a cidade, ao mesmo tempo que se lamenta pelo filho.



Figura 4: frame que mostra Ettore clamando por sua mãe.



Figura 5: frame mostrando a vista da cidade de Roma a partir do apartamento de Mamma Roma.



Figura 6: frame mostrando Mamma Roma observando a cidade.

Olhando para o corte A, podemos dizer que ele reforça uma relação de Ettore para com a cidade de Roma, o que é ressaltado pelo fato de que, como dito, tal corte ter sido realizado logo após o personagem clamar por sua mãe. Por meio das imagens (para além do trocadilho com o nome do filme e o nome da personagem de Anna Magnani), nos é dito pelo narrador que a cidade é a mãe de Ettore e ele é seu filho. De acordo com essa interpretação, Ettore pode ser visto como um filho sendo punido por sua própria mãe, que deveria o amar e respeitar ao invés de lhe tolher e retirar suas perspectivas. Ou seja, a construção desse *raccord* trata-se, no limite, de uma forma de o próprio Pasolini manifestar-se, enquanto narrador, sobre o seu ponto de vista acerca de como a cidade de Roma está tratando seus habitantes com negligência e abandono.

Voltando-nos para o corte B, estabelecemos uma outra relação para com a imagem

da cidade. Aqui, vemos a paisagem romana como uma subjetiva do olhar da própria Mamma Roma. Ela observa a cidade e a cidade a observa. Essa mesma observação pela janela de seu apartamento será reivindicada na cena final do filme, conforme veremos mais adiante.

A morte e/ou a montagem

Quando se trata de montagem, Bazin foi bastante enfático em seus escritos em sentenciar a montagem como sendo “o procedimento literário e anti-cinematográfico por excelência” (1991, p. 59). Ele inclusive fala sobre uma montagem proibida decretando que a montagem deveria ser impedida de acontecer “quando o essencial de um evento depende de uma presença simultânea de dois ou vários fatores da ação” (1991, p. 62). Nesse sentido, vemos que, para Bazin, a montagem chega a ser a negação da essência do cinema, na medida em que negligencia o respeito fotográfico à unidade do espaço — que, em sua visão, constituiria a especificidade cinematográfica. Assim, a ausência de cortes é tida como um dos principais fatores que garantem o realismo do evento representado, ao passo que é somente desse modo que temos certeza de que o plano teria se desenrolado em sua realidade física e espacial diante da câmera.

Além do mais, segundo Bazin (1958), é somente por meio da ausência do corte que o evento mostrado passa a existir por si só, podendo ser visto e interpretado de distintas maneiras. De acordo com ele, a técnica da decupagem subjetiviza o evento ao extremo na medida em que tudo é realizado sob o ponto de vista do diretor. Isso tem como principal consequência a exclusão da ambiguidade que é inerente ao real. No limite, a decupagem sinaliza para uma tomada de posição do diretor sobre a realidade, que priva o seu espectador da liberdade visual de modificar a cada instante o seu próprio sistema de decupagem.

Por outro lado, se para Bazin a montagem representa a negação da realidade e a privação do espectador, Pasolini não a verá dessa maneira. Muito pelo contrário. Quando nos voltamos a alguns de seus escritos — tais como “Observações Sobre o Plano-Sequência” (1981) — o teórico italiano faz uma poética comparação entre a montagem e a morte. Em sua visão, é somente no momento da morte que uma vida pode adquirir significado. Isso porque, enquanto ainda estamos vivos, permitimos ambiguidades, suspensões e inconclusões; enquanto estamos vivos, permitimos futuros, incógnitas, permanecemos por nos expressar. O momento da morte, por sua vez, é o único em que se pode atribuir sentido a determinada ação, sendo possível decifrá-la enquanto momento linguístico. Assim, para o teórico italiano:

“A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente [...] Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos.” (PASOLINI, 1981, p. 196).

Tendo isso em vista, Pasolini vê a montagem como a grande criadora de sentido dentro de um filme. O cinema não representaria a compreensão baziniana de arte do real, e sim da arte de lapidação do real. Isso porque o real seria absolutamente material, concreto, físico e precisaria ser trabalhado — cortado, montado, construído, profanado — para, assim, desestabilizar as matérias do mundo e produzir crítica. Nessa continuidade, o mundo é colocado como linguagem a se decifrar (XAVIER, 1993), ao passo que “é o que não tem linguagem que ganha matéria no cinema de Pasolini” (FURTADO, 2017, p. 6).

O que a montagem estaria mortificando exatamente? A montagem “mortifica os

registros, as tomadas de cena [...], para que a sucessão possa adquirir significado” (XAVIER, 1993, p. 105). Ou seja, a montagem corta o fluxo contínuo das imagens e combina fragmentos de imagens para construir um discurso. Desse modo, o trabalho de Pasolini não deixa de estar vinculado com uma certa violência. Violência porque ele visa a trabalhar com o verdadeiramente significativo, com o mais relevante. Ele visa a apresentar ao espectador os momentos máximos, os ápices, aquilo que foi mais notável. Sendo assim, seu trabalho como narrador reside, em última instância, em transformar a subjetividade em objetividade.

Vejamos, então, como essa visão mortificada da montagem se aplica no cinema de Pasolini analisando a última cena da sequência que, inclusive, é a cena final do filme. Esta inicia-se justamente com Mamma Roma recebendo a notícia da morte de seu filho. Desolada, ela sai correndo em direção ao seu apartamento, mais precisamente ao quarto de Ettore, onde encontra algumas roupas do menino. Ela percebe, então, que seus colegas de trabalho a seguiram até ali e tenta, debilmente, suicidar-se. É nesse momento que, em estado de êxtase, olha para a cidade de Roma e tem uma grande epifania.

Tudo acontece de maneira muito efêmera: os enquadramentos são muito breves, de modo que o tempo não dura. As ações são fracionadas em numerosos planos — plano americano, plano conjunto, plano geral, primeiro plano — de modo a “recolher cada expressão e cada gesto, se pode dizer, em um só plano” (PASOLINI, 2000, p. 75). Ou seja, a atividade do cineasta condensa-se em colocar em sucessão os momentos mais significativos de um evento que, no caso, é a maneira com a qual Mamma Roma recebeu a notícia da morte de Ettore, bem como as consequências imediatas disso em sua vida. Para tal, Pasolini aborda apenas o que considera mais relevante, os ápices: o recebimento da notícia propriamente dita, o desolamento da protagonista, a corrida precipitada até o apartamento, a tentativa do suicídio, a epifania — nada,

para além disso, nos é fornecido.

Desse modo, podemos dizer que Pasolini recolhe os picos dos sentimentos e condensa-os em uma sequência. O espectador é privado dos processos, dos percursos pelos quais tais cumes são atingidos. Assim, desde quando fica sabendo que seu filho morreu, vemos *Mamma Roma* em seus momentos culminantes, absolutos e silenciosos. Inclusive, em uma de suas entrevistas, Pasolini comenta sobre como seu modo de fazer cinema gerou entraves com a protagonista do filme, Anna Magnani:

“Em definitivo, Magnani estava acostumada a interpretar uma cena inteira a uma só vez. Eu, ao contrário, a faço interpretar uma parte a cada vez. Isto implica, por sua vez, todo um mundo diferente de conceber a interpretação, que desejo absolutamente real, realista até o final, até a exasperação, e sem dúvida, não naturalista. Porque não me interessa a espontaneidade, o que se estende por naturalidade. Me interessa captar, e depois unir, as fases dos sentimentos e das personagens em seus momentos culminantes, sem transições intermediárias e naturais. Sem espontaneidade, quiçá. Ou seja, explico a Magnani — acostumada a esculpir personagem como um escultor de estátuas esquetres, de monumentos — que trabalho como um ourives. Aquele que cinde as partes, uma a uma, como se fossem peças de ouro. Que as cinde com rápidos golpes para dar-lhe uma sequência monumental” (PASOLINI, 2011, p. 21).

Tendo isso em vista, segundo Furtado (2017), é possível identificar uma estética das urgências à qual Pasolini recorre: ao revogar o tempo revoga-se também a esperança: a esperança no tempo e no que ele é capaz de fazer. Nesse sentido, atordoado pelas formas do mundo e almejando interferir sobre elas em seu momento máximo, Pasolini lança mão de uma maneira impetuosa de passar de um plano a outro: é como uma intervenção brusca, ligeira, que acontece como um gesto febril. Para viabilizar tal estética, Pasolini faz uso de recorrentes elipses entre as continuidades temporais de modo a permitir a justaposição apenas das imagens de pico. Com isso,

além de subverter a transparência clássica, ele também faz com que o espectador sinta a câmera com muito mais intensidade.

Cindindo discursos: o meganarrador-ourives

Gaudreault e Jost (2009), indo ao encontro dos estudos de Albert Laffay, propuseram uma abordagem narratológica na qual toda narrativa pressupõe um meganarrador, que seria a instância a qual se atribui todos os sinais emitidos pelo viés da câmera. Ou seja, o meganarrador seria o responsável por articular os cinco materiais de expressão fílmica de modo a criar significações, de criar o discurso fílmico — que, por sua vez, estaria inevitavelmente impregnado de marcas de enunciação.

Seguindo essa linha de raciocínio, Pasolini emergiria como o meganarrador de “*Mamma Roma*”. Mais precisamente, um meganarrador-ourives. Isso porque, com muita delicadeza, o cineasta italiano articula as matérias do mundo de forma a criar sequências monumentais. Pasolini deixa-se afetar pelas matérias do mundo, por aquilo que pede expressão, por aquilo que deseja emergir. Então, articulando-as, cindindo-as, ele cria a matéria fílmica. Como um artesão da luz, dos movimentos e dos sentimentos, faz dessas matérias práticas poéticas, formas de sentir o mundo, de trabalhar com as matérias do mundo.

De acordo com Xavier (1993), o cinema proposto por Pasolini traz o mundo para dentro de si; no entanto, as imagens cinematográficas não se colocam no mundo como substância transparente que o olhar atravessa em busca do sentido, ao contrário, as imagens vêm a constituir um tecido de linguagens. Nesse sentido, para o cineasta italiano, sua função de artista, enquanto narrador, não se resume a deixar o mundo se confessar na tela. Longe disso. A função do artista é justamente dizer algo, colocar um ponto de vista, intervir, articular plano a plano, fotograma a fotograma — tal como um ourives.

Close-ups, raccords e epifania

De acordo com Béla Balázs (1983), quando olhamos para um todo, apenas o principal é retido e muita coisa acaba por escapar. Sendo assim, os close-ups revelam as partes mais recônditas da vida e nos possibilita ater aos detalhes, àquilo que passa despercebido — ensinando-nos, pois, a ver os intrincados detalhes visuais. Eles são carregados de muito lirismo na medida em que nos possibilita contemplar o escondido e o delicado, curvar-nos sobre as intimidades e reter o calor da sensibilidade. Indo mais além, o teórico húngaro ainda escreveu que a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem e o cinema, ao evocá-la, pode expressar as gradações mais sutis de significado sem parecer artificial e nem tampouco irritar os espectadores.

Ora, voltando-nos novamente à cena final de “Mamma Roma”, mais especificamente para os últimos quatro planos, podemos observar a cristalização dos escritos de Balázs. Lançando mão do close-up, busca-se focar a atenção do espectador nas expressões altamente significativas de Anna Magnani. Vejamos as Figuras 7, 8, 9 e 10:



Figura 7: frame mostrando Mamma Roma antes do momento de epifania.



Figura 8: frame mostrando a vista de Mamma Roma, aquilo que provoca sua epifania.



Figura 9: frame mostrando Mamma Roma depois do momento de epifania.



Figura 10: frame mostrando a visão de Mamma Roma depois do momento de epifania.

Esse é um momento de grande revelação dramática, em que penetramos no mais profundo da alma da personagem através de suas expressões faciais. Esse é o instante de epifania de Mamma Roma, mediado pelo close-up, em que ela olha para a cidade e tem uma súbita sensação de compreensão da essência de algo. O que é esse algo exatamente? Nós não sabemos, até porque o filme termina precisamente com tais imagens. Assim, como um ourives do real, que seleciona os cumes para tecer sua narrativa, nada mais justo do que encerrar a película com um ápice: o momento em que ela finalmente parece ter a resposta do que procurava.

Outro ponto a ser levantado é, mais uma vez, o jogo de raccords pelo qual Passolini lança mão para tecer uma analogia entre Mamma Roma e a cidade. Mamma Roma olha para Roma, ao passo que a cidade devolve o olhar para ela. A opção pelo enquadramento frontal da personagem reforça e escancara essa troca de olhares. O olhar da cidade é de tamanha intensidade a ponto de provocar uma epifania na personagem, como constatamos pela sua mudança de expressão. Há uma identificação entre Roma e Mamma Roma. Identificação essa que não é compartilhada pelos colegas da protagonista, que não compreendem o porquê de sua estupefação.

Enfim, imagem vaga-lume

Para Ismail Xavier (1993), o cinema de Pasolini é caracterizado por um empirismo herético. Empirismo no sentido de que a composição estética, produto da imaginação, é tida como derivada do real, da experiência, referindo-se e engajando-se ao mundo. No entanto, esse empirismo distancia-se do senso comum de naturalismo, sendo hereje no sentido de prescindir de uma postura de arte-documento e não se ater aos cânones do realismo. E é justamente por meio da subversão profana do empirismo que Pasolini cria imagens vaga-lume maneira com a qual o cineasta emite luz em meio à escuridão do neo-fascismo na Itália.

Seu saber clandestino — luzes zebradas, distantes — constitui ameaça, pois traz à tona a forma como Roma estava injustamente tratando seu povo. Tratam-se de imagens que constituem testemunhos, profecias, perversões. Tratam-se de imagens urgentes. Imagens que constroem personagens por ápices dramáticos, imagens impetuosas que lapidam o real de modo a deixar somente o mais importante, o ápice, o culminante — interferindo sobre as formas do mundo em seu momento máximo. Tratam-se, pois, de imagens enviadas por intermitências, movidas pela fuga e que estão sempre no limiar do desaparecimento; ao mesmo tempo, todavia, são de uma intensidade muito grande, atingindo o espectador de forma implacável.

Pasolini, como um ourives do real, trabalha as formas fílmicas de modo a criar signos que sobrevivem quando a sobrevivência de seus próprios protagonistas encontra-se comprometida. Ele cria signos que perduram, que anunciam, que fazem um verdadeiro diagnóstico antropológico da sociedade italiana após o fascismo de Mussolini. Será mesmo que o fascismo teria acabado? Será que suas raízes ainda não permaneciam incrustadas na sociedade democrata-cristã que havia sido instaurada? Pasolini amava o povo italiano e, tal amor constituiu a base de toda sua energia poética, cinematográfica e política. Nesse sentido, com “Mamma Roma”, ele criou

imagens que, no limite, atestam o poder e a beleza das culturas populares italianas, reconhecendo nelas uma autêntica capacidade de resistência histórica e política, uma vocação antropológica para a sobrevivência.

Não se tratam de imagens de esperança. São imagens escaldantes, violentas, que revelam hipocrisia e falsas tolerâncias. Todavia, são imagens capazes de trazer esperança: constatamos, com felicidade, que os vaga-lumes sobrevivem. Os vaga-lumes formam telepáticas comunidades luminosas. Em sua inquietação lancinante, formam bosques de fogo, constelações incandescentes. Quando adentramos esses bosques, averiguamos que, quanto mais escura é a noite, mais vigorosa é a luz dos vaga-lumes. Luz teimosa, resoluta, insistente. Nas trevas, observamos os vaga-lumes dançarem, resistirem, sobreviverem.

REFERÊNCIAS

A RICOTA. Direção de Pasolini. Itália: 1962. P&B.

ACCATONE, Desajuste Social. Direção de Pasolini. Itália: 1961. P&B.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. 7. ed. Campinas: Papirus Editora, 2009.

BALÁZS, Béla. Béla Balázs. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 75-96.

BAZIN, André. **William Wyler, ou le janiseanista da mise en scène**. Qu'est-ce Qu'est Le Cinéma 1, Paris, 1958.

BAZIN, André. **Montagem Proibida**. In:_____. O Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65.

BURCH, Noel. **Praxis do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1973.

CHION, Michel. **Audiovisão: som e imagem no cinema**. 8. ed. Edições Texto & Grafia, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ufmg,

2011.

FURTADO, Sylvia B. Bezerra. **Pasolini: Das modulações das formas fílmicas**. Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 24, n. 2, 2017.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Unb, 2009.

MAMMA ROMA. Direção de Pasolini. Itália: 1962. P&B.

MORAVIA, Alberto. **A ideologia de Pasolini**. Revista In-traduições, Florianópolis, v. 3, n. 4, p. 132-141, 2011.

MUNSTERBERG, Hugo. Hugo Münsterberg. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 25-46

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. São Paulo: Assirio e Alvim, 1981.

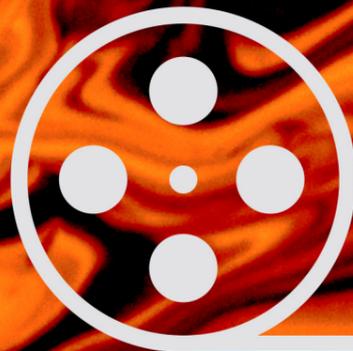
_____. **Écrites sur le Cinéma**. Petits Dialogues avec les Films. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma: Paris, 2000.

_____. **La Voz de Pasolini**. Primeros Apuntes de um Ensayista Cinematográfico. Maia Edições: Madrid, 2011.

SALÒ, ou os 120 dias de Sodoma. Direção de Pasolini. Itália: 1975.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O cinema Moderno Segundo Pasolini**. Revista Italianística, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 101-109, 1993.



ENTREVISATA

Toni Venturi é um diretor e produtor de cinema, é graduado em Cinema pela USP e Artes Fotográficas pela University Of Ryerson, no Canadá. Seu trabalho possui títulos premiados, tais como “Latitude Zero”, “Cabra-cega”, “No Olho do Furacão”, “Estamos Juntos” e “Dia de Festa”. Suas produções possuem a recorrente temática de movimentos sociais e a ditadura civil-militar brasileira.

REVISTA CINESTESIA: De que maneira você acredita que a temática do subdesenvolvimento e da dependência está presente em suas obras?

TONI VENTURI: A nossa história, do ponto de vista da América Latina, tem muitos pontos em comum e de alguma forma o meu cinema está falando desse novo continente, desse continente que procura sua identidade, desse continente sempre surpreendido as vontades do Império, anteriormente à Europa, Inglaterra, e o domínio do capital holandês, das coroas espanholas e mais recentemente, nos últimos 150 anos, dos Estados Unidos. Se pegar o meu primeiro

documentário, “O Velho”, por exemplo, a história do maior líder brasileiro de esquerda do século XX, a gente têm diversos cruzamentos. Posteriormente nós temos o documentário Dia de Festa, e já é um documentário que traz à tona a questão social da moradia. Eu acho que ao trazer a questão dessa população excluída brasileira ou latino-americana a gente está trazendo à história todas as consequências, que são as raízes da nossa desigualdade, do nosso subdesenvolvimento, que tem a ver com toda a espoliação colonial e o governo atual.

R.C.: Em relação ao documentário

“Dia de Festa”, que foca na temática da desigualdade, como foi chegar até essa temática da desigualdade social e da moradia, e quais as dificuldades na hora de realizar a obra?

T.V.: A questão do sem teto que hoje é muito conhecida da sociedade, em 2006, quando nós fizemos esse filme ela era muito desconhecida, como toda a história, toda a nossa história. A questão do sem teto era uma questão absolutamente invisibilizada, não era conhecida da sociedade da época e era tratada somente nas páginas policiais, e ela ganha um novo aspecto nos últimos 15 anos quando a sociedade é informada pelos filmes. “Dia de Festa” e “A margem no concreto” são os dois primeiros filmes que trataram a questão do sem teto sob um outro ponto de vista; sob o ponto de vista social, do movimento social que organiza essa luta, para que as pessoas

carentes, as pessoas que não tem moradia adquiram sua moradia. Então tem uma importância do ponto de vista da construção de novas narrativas bastante relevante. Ele tem outros aspectos que hoje eu creio que são mais sensíveis a nossa sociedade excludente, nossa sociedade branca, truculenta e violenta, que é um filme de quatro protagonistas negras e mulheres, que hoje é um tema mais presente. Principalmente hoje, hoje é o dia 20 de novembro. Nós estamos celebrando o Dia da Consciência Negra, e é um dia muito importante para todos nós. Eu como branco anti racista, e a gente ter essa consciência, de trazer isso à tona, e é também um aspecto muito legal que eu gosto nesse filme, que lá atrás, 15 anos atrás, trazia essas mulheres como protagonistas de uma história, protagonistas de um movimento. E é um dado importante para que nossa sociedade excludente se

sensibilizasse com essa questão. Hoje, eu acho, os movimentos por moradia são conhecidos pela sociedade um pouco por conta desse esforço do cinema, do audiovisual, das novas gerações que estão atuando, trabalhando em cima dessas questões tão importantes para nossa sociedade.

R.C.: Quais são as dificuldades e qual é o caminho para superar e acessibilizar o cinema para essas pessoas que estão sendo retratadas? Quais são os caminhos para democratizar o acesso à arte?

T.V.: Temos uma enorme luta pela frente, é e vocês que vão ter de cuidar disso. Mas, eu também posso dizer, que eu também quando tinha a idade de vocês e estava na universidade com todos estes projetos, e essa indignação quanto ao status quo. Eu posso dizer que nesses 30 anos de jornada a gente vive um momento diferente, um momento melhor do que já foi. Não estou dizendo que está bom,

muito pelo contrário, nós estamos nesse momento num momento de muita resistência para não dar tantos passos para trás. Mas, efetivamente nos últimos 15 anos tivemos enormes avanços porque na época em que eu estudava, estava nesse lugar, não havia nem estas condições, não havia condições de nem de fazer esse chat ao vivo e falando sobre isso; ainda era mais, e muito mais restrito a possibilidade de novas vozes. A invisibilização do pobre, do carente, da população negra, do genocídio presente, hoje, nas ruas era muito maior. Eu não estou fazendo nenhuma apologia para o presente, quero deixar bem claro, mas quero também colocar as coisas em perspectiva do ponto de vista de alguém que viveu, então, a gente tem que celebrar de alguma forma, a construção de novas narrativas. Mas, efetivamente, a gente caminhou, era pior. Hoje, felizmente, a gente têm essa possibilidade de fazer nossas vozes chegarem em nichos, em bolhas. A gente tem como trabalhar nisso, e vocês

futuramente vão ter que expandir essas bolhas, implodir essas bolhas, e travarem essa grande luta de poder.

R.C.: Como você vê todo esse movimento reacionário dentro da cultura, os novos padrões da ANCINE (Agência Nacional do Cinema). Como você vê o cinema brasileiro nesses próximos anos com todo esse movimento que está acontecendo na cultura brasileira?

T.V.: Eu vejo com muita preocupação, muita preocupação mesmo. Mas, também digo que esta é uma batalha em suspenso. Eu acho que a luta, e a grande luta ainda está por ser travada nos próximos 24 - 36 meses. A gente está começando a sair de um estado de perplexidade, de um estado de certa paralisia pro entendimento maior sobre que forças são essas, qual é o tamanho das falanges, dos exércitos e começando a reagrupar nossas tropas. Estou falando de um jeito metafórico, porque, primeiro não tenho bola de

cristal, e não estou vaticinando ou fazendo nenhuma decisão. Mas, eu acho que essa luta ainda vai ser travada, acho temos força suficientemente para conter, porque muito disso é fake News, tem muita propaganda, esses grupelhos de extrema direita sim são toscos, são violentos, são ultra moralistas, mas eles são uma parcela pequena da nossa sociedade. Da mesma forma que nós no outro canto, esse campo mais progressista também é uma parcela do campo oposto minoritária. A gente não pode perder a ANCINE, não pode deixar a ANCINE ser dominada pelas diretrizes, sejam elas moralistas-fundamentalistas, o que for, o Brasil é um país laico. Tem como enfrentar isso na justiça, tem como enfrentar isso todos juntos, e eu posso dizer que estamos sim, atuando para salvar as principais conquistas. Vamos ultrapassar essa borrasca, eu vejo lá a frente luz. Eu tenho andado muito pelo Brasil, tem uma geração jovem, muito ciente do que está acontecendo. A nossa juventude é progressista, a

nossa juventude quer um Brasil mais igual, a nossa juventude quer um Brasil mais justo, então, eu vejo com otimismo, tem que atravessar essa tempestade, enfrentar a extrema direita com altivez.

R.C.: Há uma reação com filmes como “Bacurau”, “Marighela”, de documentários como “Espero Tua Revolta”. Você acha que esse é um sintoma que nós temos condições de reagir?

T.V.: Acho sim. Acho não só esses exemplos como muitos outros documentários que estarão prontos em 2020 ou ainda em 2019, no final desse ano. O que vai acontecer, do ponto de vista da questão mais técnica, é que vai ter uma diminuição da produção porque tudo que a gente faz no audiovisual demora de 3 a 4 anos. Então, essas produções ainda são resultado da antiga política, dessa política aberta, mais democrática, que está procurando inclusão. O cinema é um ofício de arco muito longo, então,

nós ainda vamos sentir a queda de produção, vai ser sentida em 2020, mas principalmente em 2021 vamos ter uma caída. Por isso, temos que lutar agora, o embate vai acontecer nos próximos 24 meses para que não haja essa parada.

R.C.: Você acredita que esse viés entreguista do atual governo reforça a dependência da arte nacional, do cinema nacional em relação a mercados dominadores, principalmente o norte-americano?

T.V.: Sem dúvida, não tem como dizer não. Do ponto de vista do audiovisual, o cinema nacional ocupa um nicho de 15%, nos bons anos 20%. A grande massa da produção audiovisual é americana, temos um outro nicho de produção diversificada dos países europeus, mas que é só consumida por uma elite intelectual brasileira, então, é óbvio que essas políticas entreguistas, pouco nacionalistas reforça um cinema hegemônico. Desde o nascimento do

cinema, a medida que se articulou em 1915 - 1930 a indústria de hollywood, e que se tornam poderosíssimos quando saem da segunda guerra mundial como grande nação imperialista do planeta, ela se transforma na atividade hegemônica no mundo todo, eles controlam quase 80% - 85% das telas no mundo ocidental. Eu lamento que o Brasil com todo esse potencial criativo, intelectual e de riquezas naturais, de extensão, terras e população não tenha um projeto de nação própria. Essa luta identitária nossa, que nós fazemos através de filmes, livros, projetos, e essa reflexão sobre nós Brasil, nós brasileiros, que somos dessa nação miscigenada, injusta, infelizmente ainda é restrita a círculos mais intelectualizados ou de resistência.

R.C.: Você acha que essa influência norte americana, esse entreguismo, está sendo traduzido nos currículos universitários do meio artístico? Como você acha que está agora a formação do artista no Brasil?

T.V.: Eu não tenho condições ainda de falar de currículos, de falar de programas de graduação porque eu não tenho essa informação. Mas, eu acho que esses lugares de conhecimento, a universidade brasileira, essas instituições, e uma parcela do próprio capital mais iluminado, que é contra a destruição do meio ambiente. O próprio capital, uma parte dele é contra esse tipo de governo que quer destruir, que quer vender todos os seus recursos naturais, que quer destruir o conhecimento, a pesquisa. Um governo fundamentalista, um governo de quase idade média. Eu acho que nichos ainda são bastiões de resistência, eles não estão tomados. Eu não sei o quanto isso já influenciou os programas de graduação, está mexendo nessas estruturas.

R.C.: Você tem uma formação no Canadá e também está presente em várias premiações e várias mostras de cinema no exterior. Como que é a visão do estrangeiro em relação ao Brasil, ao

cinema brasileiro e latino-americano?

T.V.: Ainda existe resquícios desse olhar exótico sobre nós. Os últimos 15 anos onde trouxemos uma produção mais diversificada, não só aquela mítica glauberiana do sertão. A gente começou a mudar, começaram a olhar o Brasil de uma forma diferente, mas a resquícios sim, desse olhar exótico sobre o Brasil. A gente vinha construindo esse espaço nas telas estrangeiras que ainda é muito pequeno. Mas, há sim um olhar ainda para nós bastante exótico que vinha sendo mudado, que vinha num processo de ganhar uma sofisticação maior. O Brasil antigamente era só Rio de Janeiro, futebol e samba. Hoje, não é mais no exterior, não deixou de ser esses folclores, mas ele ganhou outras amplitudes. Além da violência nas favelas, ele ganha o lugar da classe média, dos filmes que falam, e refletem a nossa classe média, como o “Som ao Redor”, “Que horas ela volta?”. Paulatinamente havia uma mudança, espero que ela não

seja interrompida. “Bacurau”, “A Vida Invisível”, “Democracia em Vertigem” foram três filmes deste ano que estão fazendo carreira lá fora, além de muitos pequenos em festivais importantes. O cinema chegou num momento muito bom, e encontra essa truculência.

R.C.: Como está o cinema brasileiro em relação ao cinema Argentino, ao cinema chileno? Como você vê essa comparação em relação aos outros cinemas latino-americanos.

T.V.: Não existe um cinema latino-americano. Em termos de cinema latino-americano, podemos falar de quatro cinemas: o mexicano, o colombiano, o argentino e o brasileiro. Os outros existem, e esses quatro países tiveram política cinematográfica estruturada, cada um com a sua especificidade. A Argentina começou a construir uma política estruturante para o cinema nacional 12 anos antes da nós. Em 1990, eles criam o INCAA (Instituto Nacional de

Cine y Artes Audiovisuales), equivalente à nossa ANCINE (Agência Nacional do Cinema), de 2001. Anos antes eles criam o INCAA, e é uma população que vinham já de uma integração. Então, políticas estruturantes, a formação de roteiristas, base intelectual e cultural explicam o sucesso do cinema argentino. As pessoas têm que olhar um pouquinho para trás, olhar um pouquinho para as estruturas, para a história de cada um desses países para compreender. A gente é um país que lê muito pouco, um país excludente, que só uma parcela muito pequena da população podia chegar na universidade, e dessa parcela muito pequena 92% eram brancos, da alta classe. Então, tudo isso explica o nosso atraso em relação ao cinema, nossas políticas estruturantes só começam no século XXI com a formação da ANCINE, com cursos de roteiro, cursos de cinema específico. Nós temos um atraso em relação a políticas culturais, educacionais e cinematográficas muito grandes em relação à Argentina. O segundo fator

é o linguístico, eles (argentinos) não tem uma barreira de língua porque eles têm a Espanha na Europa. Então, a Espanha é um canal de entrada do cinema latino-americano em geral, mas principalmente o argentino por ter uma indústria nacional na Argentina e outra na Espanha. Nós não temos o equivalente a Portugal, Portugal é um país muito pequeno da Europa, que tem uma presença cinematográfica quase ínfima dentro do mercado audiovisual europeu, isso é uma coisa que nos coloca em desvantagem. Isso para dar duas razões para que a gente entenda o lugar onde estamos, o prestígio. O México também tem uma história super específica, que é mais ligada a estúdios dos anos 50 - 60, por serem fronteira com os americanos teve investimento, e depois os americanos desistiram, então, o próprio cinema mexicano tem os seus investimentos, tem políticas também ligadas a agência de desenvolvimento. A Colômbia eu conheço muito pouco, mas tem uma política de investimentos no

audiovisual. Esses quatro países sempre enfrentam a violência da hegemonia do cinema de Hollywood, que querem dominar o máximo o seu mercado, e esses países se protegem, através de leis, de cotas, políticas indutoras do crescimento da sua própria cinematografia. Todos os países europeus construíram essas políticas do desenvolvimento das suas próprias cinematografias, dos seus próprios audiovisuais, a gente não inventou a roda, ao contrário, nós tivemos a inteligência de pegar o que tinha de melhor para criar essa nova política, e por isso temos de lutar muito para que ela não seja destruída.

R.C.: Você está trabalhando em um documentário sobre a questão da negritude, como está sendo esse trabalho?

T.V.: A questão racial me chamou bastante atenção, eu me fiz uma pergunta: por que a questão racial nunca esteve no centro, no centro do

pensamento social brasileiro. Com essa questão começamos a investigar, e a partir disso saiu esse documentário, uma grande pesquisa. Fomos pesquisar personagens e estamos montando um documentário sobre racismo. É um diretor branco com um ponto de vista crítico da branquitude, um ponto de vista onde expõe a ignorância, a insensibilidade da branquitude quanto a questão racial, e traz um pouco da atualidade que estamos vivendo no movimento negro, e questões prementes, essas questões basilares da desigualdade social brasileira. Eu acho que é um filme muito bonito, um filme sensível, colocando a questão racial no centro do debate sociológico, antropológico e político brasileiro. Eu espero estar fazendo uma contribuição para que as pessoas se sensibilizem com isso. Acho que a gente tem que avançar, e que a gente tem que avançar para que isso seja debatido, e as políticas afirmativas e de inclusão sejam expandidas. Para que a gente tenha o mínimo de reparação histórica,

que a mulher negra e o homem negro brasileiro merecem.



P R O D U Ç Õ E S
V I S U A I S

Cidade encruzilhada

Crossed city

Yuri Alexêvitch

Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Instituto de Cinema e Audiovisual.

DESCRIÇÃO:

Um olhar sobre a cidade-encruzilhada sul-americana. Este ensaio fotográfico foi realizado para a disciplina Introdução à Fotografia, ministrada em 2019.1, numa universidade federal brasileira. A tarefa proposta pelo professor foi a de fazer um ensaio fotográfico autoral. A partir do meu olhar estrangeiro, ainda desautomatizado, escolhi aproveitar essa condição efêmera, de estrangeiridade provisória, e passear pelo centro da cidade registrando instantes flagrados nessa espécie de flânerie ao coração latino-americano.

A cidade em questão fica na fronteira entre três países sul-americanos, formando assim uma grande encruzilhada de usos, costumes e práticas linguísticas. Nesse espaço de passagem cotidiana para os moradores dos três países, as diferenças são performatizadas, afirmam-se, mas também se complementam umas com as outras. Normalmente, o centro é o lugar mais agitado da cidade, onde os habitantes e os turistas costumam dividir espaços e passar o tempo. Nele, em meio ao turbilhão de informações, foi feito este ensaio.

Com um olhar habituado ao excesso de frio e a paisagens cinzentas típicos ao mês de março na região nórdica - de onde venho -, a explosão de luz e de cores características do espaço sul-americano foram os primeiros elementos a prenderem o meu olhar.

Nesse sentido, pode-se identificar de imediato a luz natural e as cores quentes como as marcas mais fortes dessas passagens ao sul.

Em meio ao turbilhão formado pela aglomeração circunstancial de transeuntes, automóveis, vendedores de rua anunciando seus produtos em pregões cadenciados, turistas, o excesso de calor e de umidade, tentei registrar momentos fugazes, aparentemente sem grandes importâncias no cotidiano moroso e urgente dos habitantes da cidade tríplice.

O proteger-se do sol implacável do sul; o proteger-se do perigo presente nos obstáculos citadinos; o proteger-se das circunstâncias socioeconômicas impostas; o proteger-se da ameaça iminente da violência urbana; o proteger-se enfim, e, em meio à sobrevivência, alguns flashes de poesia.

Curiosamente, muitos objetos fotografados nos falam sobre o lugar e as pessoas que os possuem e que, visualmente, podem pertencer aos três espaços que, ali, tornam-se um espaço/tempo único. Nas varandas abertas ao sol, numa das ruas mais movimentadas da cidade, era possível distinguir objetos domésticos dos seus habitantes, uma secadora de roupa, uma rede, algumas cadeiras, algum tipo de entulho acumulado ao sol. Tudo aqui é luz. Tudo aqui é cor. Tudo aqui é vida. Sob sol e umidade onipresentes, tudo parece germinar. Tudo é promessa e dever.



“ TRABALHANDO O SOL”

TRA
BA
LHAN
DO

O

SOL



U M
P A S
S A N
T E

“UM PASSANTE”



DESENVOLVIMENTO

PROVISÓRIO

"DESENVOLVIMENTO PROVISÓRIO"



“SUCURITIZAÇÃO”

S U C U

R I T I

Z A

Ç Ã O



“OPULÊNCIA”

O
P U
L Ê N
C I A



“PROXIMIDADES”

P R O
X I M I
D A
D E S

Insuficiências: produção artística e dramaturgia na montagem de um espetáculo de dança

Insufficiencies: artistic production and dramaturgy in the assembly of a dance show

Maria Falkembach

Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Artes.

Carolina da Silva

Universidade Federal de Pelotas. Instituto de Artes.



Cena 1: Vazio Cotidiano. Cena que inicia o espetáculo e traz indivíduos “ olhando para dentro” em apatia isolados em seus dilemas e frustrações - Foto: Josiane Franken Corrêa e Marcos Vinícius Pinto.

Os corpos das fotos acima foram compostos numa investigação a partir de tarefa de movimento que exploraram em si e na relação com o espaço, intenções que traduzem situações de profunda apatia e “anestesia” cotidiana. Na tentativa de “preencher seus vazios” esses corpos foram sendo construídos em posturas desistidas e tipos de deslocamentos vagantes, num olhar ao longe e para “dentro de si”. Essa investigação

fez parte do processo de criação do espetáculo Insuficiências desenvolvida dentro da disciplina de Montagem de Espetáculo II do curso de graduação em Dança Licenciatura pela UFPEL, durante o período de construção e execução da obra em 2019.

O projeto dessa montagem elaborado no segundo semestre de 2018, na disciplina de Montagem de Espetáculo I, de modo geral trouxe como concepção cênica e tema a necessidade de falar mais profundamente sobre as insuficiências cotidianas, o que move internamente esse sentimento de frequente insatisfação, suas relações com a forma que o indivíduo se coloca no mundo e se relaciona com o outro, nesse jogo de aceitação de sua condição enquanto ser singular e inacabado.

Assim, o presente trabalho pretende apresentar a produção artística de forma visual e conceitual no que diz respeito a alguns caminhos dos processos de criação e finalização da obra, apresentando a poética resultante através de fotografias do espetáculo. Um espetáculo com a proposta de Dança Contemporânea e Dança – Teatro minimalista, sutil e intensa.

IMPULSO DE CRIAÇÃO: DANÇAR O VAZIO

A partir de atravessamentos criativos e conflitos internos que surgiram por meio das reflexões, pesquisas de movimento e outras composições coreográficas ocorridas durante todo meu percurso na graduação em dança, a escolha do tema sobre insuficiências - o vazio existencial - foi impulsionada na busca de reconhecer, questionar, identificar esses diversos disparadores que fazem esse sentimento ser um dos mais atuais “bloqueadores emocionais” na vida cotidiana.

De modo geral, o espetáculo apresenta questões particulares de cada intérprete relacionadas a esse tema e também como ele reverbera no coletivo da sociedade. Na foto a seguir identificamos a intenção dos movimentos que foram construídas

em frases corporais individuais, buscando tipos de desequilíbrios e quedas com foco no esvaziamento através de exercícios de respiração intensa, isto é, contrações com intenção da falta do ar gerando corpos em desequilíbrios e quedas, “esvaziados de si”.



Cena 2: Vazio da Alma. Apresenta o esvaziamento da alma, a presença da falta -

Foto: Josiane Franken Corrêa e Marcos Vinícius Pinto.

Todos nós, em algum momento da vida, vivenciamos o sentimento de que deveríamos ter feito mais ou melhor, ter agido de outra forma, ter sido melhor pessoa, mais assertiva, mais confiante, ter dito o que pensava ou não. Esse sentimento de busca de tal “perfeição” e de auto responsabilização é natural e saudável, característica do “ser inacabado” que somos. No entanto, chegamos ao extremo da insatisfação quando a sensação, o incômodo da inadequação, da falta, nunca passa. Daí o vazio, falta o ar, sufoca-se o Ser.

Na foto a seguir, imagem de um momento da cena 3, foi composta inspirada na principal fonte criativa do espetáculo: a obra Albert György, a escultura “Melancolia” que apresenta um ser esburacado, sem centro e cabisbaixa, em postura prostrada. Os intérpretes foram instigados a criar a partir da estética, sensação e o movimento que a imagem sugere, trazendo uma relação com o “olhar do outro”, um sufocamento social pelo julgamento de como o outro nos enxerga. Essa relação no espetáculo se



Cena 3: O Julgamento. O que tenho do outro, no outro... Insuficiências a partir do olhar do outro (direta relação com o público) - Foto: Josiane Franken Corrêa e Mar-

cos Vinícius Pinto.

Quanto mais aprofundamos o processo de observação, tanto de nós mesmos quanto de como funciona as relações dos seres humanos na sociedade percebemos como sua estrutura é fundamentada no medo e esse medo produz uma ânsia de segurança e auto aceitação. Buscamos mecanismos, conscientes ou inconscientes, de algo que amenize esse estado de insegurança para nos sentirmos mais adequados, mais plenos, satisfeitos com nossas escolhas. Entretanto, o sentimento de vazio é constantemente realimentado, pois nossa sociedade é uma fábrica de desejos condicionados e ilusórios para distrair dessa sensação de falta, de inadequação, de não inteireza do ser singular que somos.

Através dessas reflexões, conceitos e ideias sobre o universo psicológico do espetáculo, questiona-se: O que é que move internamente o sentimento de frequente

insatisfação, o estado permanente de incompletude? Por que o ser humano cada vez mais tem dificuldade em lidar com a sensação e o incômodo da inadequação e, ao mesmo tempo, por que julga o outro a partir de suas próprias frustrações? Ao perceber a falência de muitas coisas que projetamos como um ideal inalcançável, somos jogados a um estado inconsciente de insatisfação, de tédio e de sufocamento social.

A DRAMATURGIA E ESTRUTURA POÉTICA DA OBRA

A noção de dramaturgia na dança não se restringe necessariamente à de uma história a ser contada, mas é construída num estado de encontros, num desenho de forças no corpo (Meyer, 2016, p. 48).



Cena 4: O que me põe na parede. Desabafo... o que não me deixa respirar! - Foto: Josiane Franken Corrêa e Marcos Vinícius Pinto.

A imagem da cena 4 (acima) apresenta corpos em angústia e exaustão onde as investigações de movimentos partiram das variações de repetição tanto das frases

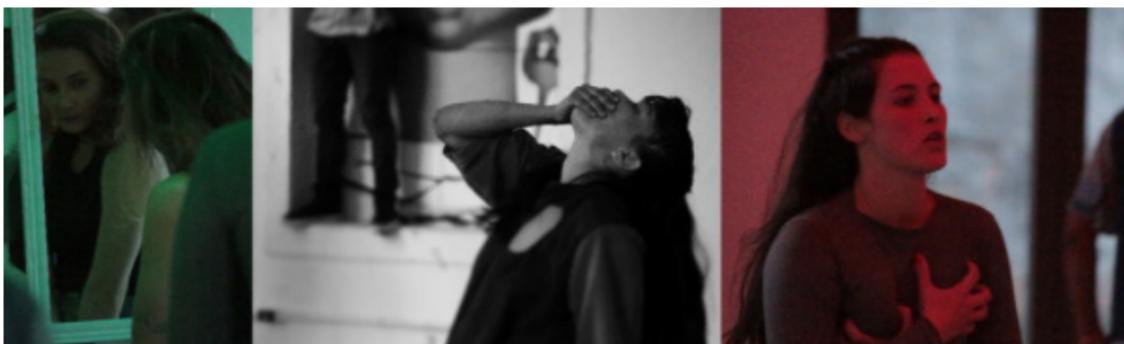
corporais quanto verbais (texto produzido pelos intérpretes e repetidos na cena). Produz uma transformação constante, onde “o que me põe na parede” transborda na ação e reação, do espaço no corpo, dos dilemas com a parede. O espetáculo Insuficiências apresenta uma estrutura baseada no conceito de dramaturgia em dança, entendido como as tramas e conexões entre tema, ideias, estímulos, imagens e, principalmente, as ações do corpo que organizam e “tecem” um texto corpóreo na cena, no palco.

Nesse sentido, compreende-se que a dramaturgia na dança não se preocupa diretamente com o significado do movimento, mas sim com a “ação do sentido”. O sentido seria um “efeito ou um acontecimento” em dança, onde o corpo não representa, “mas é percebido e vivido pelo artista e pelo espectador numa dimensão mais complexa” (Meyer, 2016).

As questões referentes ao tema são abordadas com o princípio de trazer as situações particulares dos intérpretes/criadores como “fio” condutor de narrativa e tensão. A criação partiu dos processos internos de cada um e de como eles puderam compor essas tensões por via da ação de um corpo posto a dilemas e conflitos, frente a todas questões e estímulos que, em princípio, aconteceu através dos referências estéticos e poéticos, ou seja, fontes escolhidas para as várias atividades no início do processo de ensaio e criação. Trata-se dos materiais utilizados para fazer os intérpretes e a equipe entrar em contato com o universo do espetáculo a partir de textos, material audiovisual, sensações, sonoridades, perguntas, imagens, histórias, enfim, tudo que leve a imaginação e memórias a uma atmosfera que permite trabalhar a sensibilidade para o tema em questão.

As fotos a seguir apresentam trechos da cena 5, Eu preciso falar, que foi composta a partir do trabalho com fontes e referências estéticos, reflexões sobre histórias e memórias das intérpretes que auxiliaram no processo criativo de uma sequência

coreográfica em que os corpos, em uma dinâmica de repetição e em crescente tensão, movimentam-se na tentativa de “pôr para fora” o desgaste, o cansaço de seu silêncio.



Cena 5: Eu preciso falar. Relações da mulher com seu corpo, sua imagem e o constante “silenciamento” do seu Ser - Foto: Josiane Franken Corrêa e Marcos Vinícius Pinto.

Assim, a dramaturgia da montagem *Insuficiências* não busca ilustrar vivências através de representação, e sim, apresenta a construção de uma narrativa singular no próprio movimento, onde articula os elementos de investigação nos processos criativos entre imagens, textos, sensações e as reverberações no corpo, no movimento. Deste modo, sua estrutura dramática tem características fragmentada, onde desenvolve picos de intensidade/tensão com quebras de foco e relaxamento (introspectivo).

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO CÊNICO, CENOGRAFIA E A FUNÇÃO DO ESPECTADOR

A escolha do espaço cênico foi em busca de uma plasticidade com referência nos aspectos cinzas e de concreto, na “dureza” das relações consigo e com o outro. No início do projeto, a ideia era utilizar o espaço “Brahma” no porto de Pelotas (ao lado da livraria UFPel), com arquitetura antiga e abandonada (ruínas), pelos aspectos

cenográficos que lugar já propunha. No entanto, por estar interdito, surge a possibilidade do uso da “Galeria Brahma”, espaço ao lado das ruínas utilizado, principalmente, para exposições de arte e outras mostras artísticas.

Assim, se mantém a idealização de um cenário do próprio espaço: a imagem das ruínas, os vidros (janelas e portas), o branco/cinza em algumas paredes e o graffiti em outras (imagens de contraste), além de elementos cênicos para as cenas como espelho, corda, escada. A maior parte do processo de criação e ensaios aconteceu no próprio lugar, facilitando o desenrolar e o diálogo das ideias com o que o ambiente instigava, a textura áspera do chão e paredes, o vazio nas brechas do espaço, o olhar através do vidro, o entardecer melancólico (a proposta de apresentações em final da tarde, buscando as nuances de iluminação natural do horário e a imagem do entardecer).

Além disso, a montagem coloca e provoca o espectador a assumir uma situação ativa, onde podemos estar dentro da cena, se deslocar pelo espaço ou não, mas principalmente, seguem e julgam os personagens, que serão constrangidos em suas ações de incapacidade e insuficiência. O público é instigado a ampliar sua percepção e desvelar os pensamentos e sentimentos que estarão em jogo, vivenciando a experiência entre os corpos e o espaço, entre as imagens criadas interna e externamente.

Nas fotos a seguir, das últimas cenas, podemos identificar os corpos em mudança de intensidade/tensão e intenção criada pela pausa. A pausa do olhar, na postura sutil e vazia dos bailarinos em uma movimentação construída na investigação das “saídas” da condição insuficiente para um estado de aceitação.



Cena 6: Suicídio. Impulso que levar o indivíduo a ter esse pensamento. Cena 7: Plenitude. Busca da energia vital, aceitação e escuta sincera de quem somos, pelas nossas capacidades e identidades - Foto: Josiane Franken Corrêa e Marcos Vinícius Pinto.

O espetáculo Insuficiências propõe trazer para cena os conflitos internos da constante busca de preencher os vazios na relação com o outro, com o espaço, falta e presença, ar e silêncio. Assim, apresenta uma dramaturgia conectada com esses pensamentos, signos e sensações e como transbordam na ação do corpo e na linguagem da dança.

REFERÊNCIAS

BOGARD, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos Viewpoints: um guia prático para o viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOGARD, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MÈLICH, Joan Carles. **Entrevista com Mèlich**. Revista CREARMUNDOS, 2013. Disponível em: <<https://omareafilosofia.blogspot.com/2013/10/finitude-pedagogia-da-finitude.html>>.

FAGUNDES, Patrícia. **O processo de ensaios como mecanismo de relações: um positivo festivo**. Anais Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do Movimento**. Brasília: LGE, 2008.

MEYER, Sandra. **Elementos para composição de uma dramaturgia do corpo e da dança/Tubo de ensaio: composição [Interseções + Intervenções]**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. P. 45 -53.

AGRADECIMENTOS

Uma revista se faz a partir de várias mãos e gostaríamos de dedicar esta seção para mencionar e agradecer a algumas pessoas e instituições fundamentais para a realização desta edição:

Ao Prof. Dr. Rafael Antonio Duarte Villa, coordenador do Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais (NUPRI) e do CineGRI (Cinema, Geopolítica e Relações Internacionais), projeto de cultura e extensão do NUPRI, sem o qual a CINEstesia não seria institucionalmente possível.

A Rafaella Gobbo, veterana do CineGRI e idealizadora da *CINEstesia*, que desde 2017 luta pela revista e pela ampliação do acesso à publicação acadêmica na graduação.

À nossa comissão editorial, composta por Edson Michio Kayaki Júnior, Mariana Ramos Corrêa da Silva, Paulo Ricardo da Silva Borges Batista, Rafael Francisco de Paula e Rafaella Gobbo, por todo o esforço e dedicação editorial que uma revista estudantil emergente exige.

Ao nosso conselho editorial,

Ao nosso entrevistado, Toni Venturi, pela inspiração e tempo dedicado a

compartilhar conosco um pouco de sua vasta experiência e talento.

Aos nossos autores e colaboradores, pelas submissões dos resultados de suas pesquisas, que possibilitaram uma edição rica em diversidade e criatividade.

À Pró-Reitoria de Graduação da Universidade de São Paulo, pelo financiamento oferecido a cada membro de nossa comissão editorial.

Às leitoras e aos leitores que, ao acompanhar nosso trabalho, apoiam a democratização dos espaços editoriais aos estudantes de graduação Brasil afora.

REVISTA ESTUDANTIL CINESTESIA

revista.cinestesia@gmail.com



CINEGRI

