

# Retrato invulgar do cotidiano e subversão de gêneros no cinema de Anna Muylaert

## Claudio Coração

Professor da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Mestre em Comunicação pela Unesp. Autor do livro *Repórter Cronista em confronto* (2012). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na USP. É integrante dos grupos de pesquisa *Jornal – Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais* (UFOP), *MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas* (ECA-USP).

Email: claudiocoracao@ig.com.br.

## Rosana de Lima Soares

Professora no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Doutora em Ciências da Comunicação pela mesma Escola, realizou pesquisa de pós-doutorado no King's College Brazil Institute (Londres/Inglaterra). É pesquisadora do *MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas* e autora de *Margens da comunicação: discurso e mídias* (2009), além de diversos artigos.

Email: rolima@usp.br.

**Resumo:** Ao analisar os longas-metragens *Durval discos* (2002) e *É proibido fumar* (2009), de Anna Muylaert, este artigo busca compreender de que modo os dois filmes dinamizam o urbano e sua representação em uma linguagem de forte alcance *subversivo*, na medida em que a experiência fílmica desconstrói as noções preestabelecidas de composição cênica. Neles, a narrativa se vislumbra na intervenção de um “retrato” do comum, contudo, inserida em denúncia, característica quase intrínseca na produção do cinema brasileiro nas últimas décadas. Ao fazê-lo, os filmes instituem-se como exemplos de narratividade contemporânea do cotidiano, cujo apelo estético de *espontaneidade* referenda certo experimentalismo por meio da tensão rítmica de uma montagem calcada na fugacidade, além da ligação com o ritmo próximo à comédia – como gênero demarcado – e aos percalços dos erros e acertos da vida diária.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, gêneros cinematográficos, cotidiano urbano, Anna Muylaert.

**Title:** *Unusual portrait of urban daily life and film genres subversion: Anna Muylaert's movies*

**Abstract:** Analyzing two movies by director Anna Muylaert (*Durval discos*, 2002 and *É proibido fumar*, 2009), the present article recovers how they are able to recreate a dynamic urban environment represented through a high subversion range language. The filmic experience deconstructs preconceived notions intended for the *mise-en-scène*. In both of them, the narrative is grasped by the rise of a somehow “regular” picture, which is nevertheless deeply attached to the social complaints inherent to the Brazilian cinema production of the last decades. The analyzed productions are examples of contemporary narratives of daily life, whose aesthetic appeal to *spontaneity* endorses a certain level of experimentation. It is found on the tension of a fleeting film edition, on the response to the rhythm of the recognizable genre of comedy, as well as on the flow of hits and misses of everyday life.

**Keywords:** Brazilian cinema, genres, urban daily life, Anna Muylaert.

O cotidiano urbano e suas relações com uma cultura cada vez mais mundializada permeiam as produções audiovisuais contemporâneas. Dentre elas, o cinema se destaca como lócus para o debate sobre urbanidades, cosmopolitismos e práticas sociais. Desde a década de 1990, tal debate se impõe por meio de questionamentos que visam dar conta das novas relações entre espaço e tempo próprias da alta modernidade. Ortiz, em seu livro *Mundialização e cultura*, afirmou que:

Uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade. Sublinho este aspecto porque o debate cultural muitas vezes identifica, de maneira imprópria, essas duas dimensões. (...). Para muitos, a “aldeia global” consagraria uma homogeneização dos hábitos e do pensamento. As tecnologias de comunicação, ao aproximar as pessoas, tornariam o mundo cada vez mais pequeno e idêntico (ORTIZ, 1994: 31).

Ao mesmo tempo em que reconhecia uma tendência à padronização em termos econômicos, o autor vislumbrava desafios para a compreensão do campo da cultura, apontando a indissociabilidade entre processos de homogeneização e diferenciação por meio do conceito de “modernidade-mundo”: “Enquanto modernidade, ela significa descentramento, individuação, diferenciação; mas o fato de ser mundo aponta para o extravasamento das fronteiras. O *pattern* da civilização mundial envolve padronização e segmentação, local e global, manifestando um processo cultural complexo e abrangente” (ORTIZ, 1994: 181).

Desde então, as polêmicas em torno desse aparente paradoxo ganharam novos contornos. Se o conceito de “cosmopolitismo” parece ter sido substituído, no campo dos estudos de cultura, pelo de “globalização” e, posteriormente, de “multiculturalismo”, resta-nos indagar sobre os deslizamentos ocorridos no campo da produção audiovisual capazes de dar conta dessa transformação. Em artigo sobre a questão dos novos cosmopolitismos em tempos midiáticos de tecnologias comunicacionais, Gomes indaga justamente sobre o estatuto deste termo quando atravessado por profundas mudanças econômicas e sociais. Ao retomar a temática do “cosmopolitismo do pobre” (SANTIAGO, 2004) em oposição a um suposto “cosmopolitismo do rico” (GOMES, 2014), o autor aponta que se a nação, de fato, deixa de ser o centro de um sistema de significação hierarquizado e homogêneo, abre-se espaço para a articulação de um “cosmopolitismo do subalterno”:

Um cosmopolitismo que se situa a partir da margem, de uma província ultramarina, e que busca enfrentar questões que vão desde o nacionalismo, a identidade moderna da cultura brasileira, o papel do intelectual moderno e pós-moderno, a viagem ao estrangeiro, as tensões entre as culturas locais e as globalizadas, a relevância dos meios de comunicação, sem esquecer o conceito de entre-lugar (...) (GOMES, 2014: 9).

As definições estanques do cosmopolitismo como razão, ordem, urbanidade, estrangeiridade, cidadania, experiência, deslocamento parecem ser, assim, desafiadas por contextos culturais dinâmicos, em que, nas palavras de Gomes, colocam-se outros modos de percepção e ocupação do cotidiano local: “Uma nova forma de cosmopolitismo emerge desse influxo de imigrantes pobres nas metrópoles pós-modernas, da mesma maneira que resgata grupos étnicos e sociais economicamente desfavorecidos no processo de multiculturalismo a serviço do Estado-nação” (GOMES, 2014: 11). Essas mudanças acarretam também outros modos de construção da representação dos atores sociais nelas envolvidos, como tentaremos demonstrar nos textos fílmicos escolhidos para as análises.

Dentro desse contexto, parece-nos de grande relevância notar que o cinema brasileiro, desde a retomada mais impactante da produção com *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, estabeleceu certa diversidade nos temas e nas abordagens sobre o país a partir de uma indagação a respeito de tomadas de posição do Brasil e dos dilemas referentes a essa “tomada de posição”. Com esse estabelecimento, permite-se dizer que a produção recente brasileira se faz diante das conjecturas e do conceito da representação da sociedade, operando diversos gêneros, desde filmes de *ação policial* (*Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles; *Carandiru*, 2003, de Hector Babenco; *Tropa de elite*, 2007, de José Padilha, por exemplo) passando por comédias românticas e parcerias televisão-

cinema (os filmes capitalizados pela Globo Filmes, essencialmente), e constituindo diálogos mais experimentais com a vida social nas cidades (*Um céu de estrelas*, 1996, de Tata Amaral; *Amarelo manga*, 2003, de Cláudio Assis; *O céu de Suely*, 2006, de Karim Aïnouz, entre outros).

Em paralelo, e às vezes em oposição a essa rápida demarcação, algumas experiências mais específicas da produção audiovisual brasileira dão conta de um viés estilístico que transcende a mera equiparação dos gêneros. A esse respeito, certas formas expressivas colocam-se em diálogo com a cultura contemporânea da qual são também sintomas, evocando em suas imagens a paródia, o simulacro, a ironia, a multiplicidade de focos narrativos e a autorreflexividade, em consonância com categorias mais amplas presentes no cinema mundial. Ao retomar a expressão “cinema impuro”, cunhada por Bazin em 1951, Nagib afirma que os crescentes processos de convergências midiáticas tornam ainda mais atual a defesa da *impureza* como modo prevalente para pensar o cinema, apontando, por um lado, suas “contaminações com outras artes e mídias” e, por outro, sua “vocação em reconhecer e promover a diversidade cultural” (NAGIB, 2014: 21). Nesse sentido, a *impureza* impõe-se não apenas como categoria representativa de uma hibridização de gêneros, mas transforma-se em uma forma genérica própria, passando a configurar uma estética singular.

É desse modo que o espaço urbano, seus desajustes e problemas sociais compõem uma espécie de *cosmopolitismo periférico* e enaltecem o aspecto da “representação forte” cinematográfica. Há, assim, uma reprodução condicionada à hibridação dos gêneros discursivos. Nessa linhagem, é possível esboçar uma aproximação do cinema de Jorge Furtado (*Houve uma vez dois verões*, 2002; *O homem que copiava*, 2003; *Meu tio matou um cara*, 2004; *Saneamento básico*, 2007), com o de Beto Brant (*Os Matadores*, 1997; *Ação entre amigos*, 1998; *O invasor*, 2001; *Cão sem dono*, 2007) e o de Anna Muylaert (*Durval discos*, 2002; *É proibido fumar*, 2009).

Guardadas as devidas distinções, esses cinemas (e esses diretores, formados no contexto dos anos de 1990 e 2000) evidenciam uma ousada junção de aspectos sofisticados da linguagem cinematográfica com metáforas concorrentes no espaço urbano (na maioria das vezes) como grande emblema. Tomamos o conceito no sentido que lhe foi atribuído por Peñuela Cañizal: “Se de um lado, o termo símbolo se aplica, em sua acepção mais geral, à ideia de objetos cujas formas se perpetuam no passar dos séculos (...), de outro, esse mesmo termo é empregado para designar um número grande de imagens que, nas configurações fílmicas, assumem formas variáveis” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996: 13). Dito de outro modo, há símbolos com significados indefinidos e outros com significados definidos: “Diante dessa dicotomia, parece prudente estabelecer uma distinção cunhando para os primeiros o termo *símbolo* e para os segundos o termo *emblema*” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996: 13).

Nossa preocupação é entender, nesse cenário, como os dois longas-metragens de Anna Muylaert dinamizam o urbano e sua representação em uma linguagem de forte alcance *subversivo*, na medida em que a experiência fílmica desconstrói as noções preestabelecidas de composição cênica, sendo que a narrativa se vislumbra na intervenção de um “retrato” do comum, contudo, inserida em denúncia, característica quase intrínseca na produção do cinema brasileiro nas últimas décadas. *Durval discos* (2002) e *É proibido fumar* (2009) se instituem como exemplos de narratividade contemporânea do cotidiano, cujo apelo estético de *espontaneidade* referenda certo experimentalismo por meio da tensão rítmica de uma narrativa *leve*, de uma montagem calcada na fugacidade. Essas características da narrativa/montagem se ajeitam na engrenagem do cotidiano como síntese de expressões associadas às interpretações soltas e “naturais”, além da ligação com o ritmo próximo à comédia – como gênero demarcado – e aos percalços dos erros e acertos da vida diária.

Trata-se de uma premissa na qual os filmes ensaiam relações humanas e familiares íntimas, no compasso de uma vida cidadina lenta e dosada. Mas, ao

contrário do que possa parecer, os instrumentos de medição do cotidiano, no cinema de Anna Muylaert, confirmam um estatuto mais caro à autenticação da realidade. Ou seja, é pela transposição dos gêneros que a demonstração de certas “mazelas”, inerentes ao convívio rotineiro, salta sobre uma estrutura de morosidade contemporânea (leia-se: o conjunto da classe média paulistana e suas vidas simplórias e ordinárias).

Nesse sentido, os dois filmes atualizam um dispositivo de *controle* da imagem, na presença marcante de seus indicadores realistas. Mas, diferentemente das funções estabelecidas por certo “choque de real” (JAGUARIBE, 2007), os impactos se direcionam a um dialogismo de ratificação do naturalismo (entendido na disposição do tom cronístico e da rotina de determinados personagens). É confortável, portanto, notar que o cinema de Anna Muylaert destoa da matriz da denúncia mais “belicista” (*Cidade de Deus*, *Tropa de elite*, *Carandiru*, entre outros) por se permitir despretenso e conceber a contradição das imagens em suas dualidades e paradoxos de representação social. Essas tensões e contradições se materializam pelos *absurdos* da narrativa e pelo paradoxo do discurso. Como dissemos, a preconização dos dois filmes é a vida articulada aos costumes e aos eventuais enlaces de afeto (sejam eles familiares ou amorosos). Desse modo, aspectos atrelados às relações mais intimistas, fundamentalmente os impasses do modelo familiar e as crises de maturidade – notadamente os personagens Durval [Ary França], em *Durval discos*, e Baby [Glória Pires], em *É proibido fumar – fazem-se presentes*.

Notamos, por isso, que a aproximação do cinema de Anna Muylaert com os filmes de Beto Brant ou de Jorge Furtado (não são os únicos), se dá, em certa medida, por um frescor dos papéis socioculturais, diante dos quais o cinema – como algo maior – se coloca como o catalisador dos temas e contradições do Brasil contemporâneo (1995-2010). Com isso, os “choques” inerentes de pontos de virada no roteiro, servido quase sempre de uma edição compactada e da direção de arte intrincada, sustentam – pelos aportes da narrativa em *off* (em Furtado), pela *documentalidade* (em Brant) e pela espacial imagem dos códigos vinculados à cidade de São Paulo e seus atores médios (em Muylaert) – a imagem visceral distinta dos “choques” mais extasiados.

É evidente que, pelo menos desde *Central do Brasil* (1998), há uma tentativa de superação da herança do Cinema Novo como emblema de influências e raízes de um projeto que se fincaria na heterogeneidade da contemporaneidade. Mas, não sem sentido, essas mesmas heterogeneidades se fazem presentes na junção do projeto estético e da materialização básica do trabalho de gêneros para fins específicos. No caso de Jorge Furtado, é como se o contemporâneo pudesse retornar à modernidade não em busca de uma suposta origem, mas como uma forma de elogio à simulação desde sempre presente na cultura brasileira e, por conseguinte, em seu cinema. Por meio da autoconsciência de seus personagens e de uma figuração por vezes artificializada em seus modos de atuação, Furtado empreende hibridismos não apenas no plano narrativo, mas também estético, já que esses personagens não demonstram ter apenas consciência daquilo que fazem, mas do fato de estarem fazendo um filme de ficção. Disso resulta um efeito de sentido em que não apenas o enredo encenado, mas o próprio filme, se tornam autoconscientes de um certo modo de contar histórias, apontando para o surgimento de um gênero híbrido em sua constituição, que se estabelece como um sistema de mediação e significação complexo.

O mesmo movimento pode ser percebido nos filmes de Anna Muylaert, em que tanto as formas de expressão como as formas de conteúdo parecem convergir para a ficcionalidade construída a partir da trama em detrimento de seus aspectos factuais. Ainda que os cosmopolitismos urbanos sejam constituintes dos sujeitos mostrados na tela, um espaço/tempo intermediário se apresenta ao espectador, como se o desenrolar da narrativa fosse possível apenas em um entre-lugar discursivo no qual

os deslimites da razão comandam a cena enunciativa. Curiosamente, o último longa-metragem de Jorge Furtado (*O mercado de notícias*, 2014) aponta nessa direção ao contrapor diversas cenas: a da peça de teatro que dá nome ao filme; a dos bastidores da peça (e do filme); e a cena das notícias, representada por jornalistas e pelo acontecimento motivador do filme, o relato (inventado) sobre uma suposta cópia (fiel) de um quadro de Picasso em uma repartição pública no Brasil.

Em seus filmes, tanto as notícias jornalísticas como os modos de reprodução dos fatos já haviam sido tratados pelo diretor, que se aproxima de Muylaert ao inserir contradições entre o falso e o original, o sugerido e o mostrado, o pressuposto e o vivido na própria narrativa. A polêmica e a fragmentação se instauram, assim, a partir do interior do filme e não de seu exterior, numa articulação complexa em que o dentro e o fora (o lado A e o lado B) se misturam e explicitam o fingimento presente nos processos de fabulação ficcional, inclusive, aqueles realizados por narrativas referenciais.

### **A ressalva: do gênero ao intertexto e as questões familiares**

Anna Muylaert direciona a emolduração do retrato comezinho da cidade – em lugares muito peculiares – em resistência ao choque. Assim, a experiência urbana de seus filmes difere do êxtase de outras manifestações recentes, muito vinculadas nos apontamentos de Jaguaribe: “A recente produção brasileira de filmes, romances e livros jornalísticos que enfocam a favela, prisões e a saga de personagens marginalizados pela pobreza, violência e exclusão social é parte desse anseio pela reportagem, pelo retrato real e pela veracidade do evento” (JAGUARIBE, 2007: 107).

O entendimento de um Brasil veiculado em seus “anseios de reportagem” se constitui, nas palavras de Jaguaribe, como um elemento do circunstancial fenômeno contemporâneo do retrato social radical, numa espécie de necessidade abarcadora de um cinema “autoral”, que se legitime pelas consequentes características do choque social e simbólico. Os dois filmes elencados situam-se em outro modelo de representação do brasileiro ou, nesse caso específico, do paulistano.

Por meio de contrastes e justaposições, o universo do cinema de Anna Muylaert está atrelado, sobretudo, às inconveniências dos próprios temas sociais e dos apelos radicais das experiências culturais atualizadas pelo gênero reportagem em sua articulação com os fatos. Esse incômodo é mais bem avaliado, nos filmes de Muylaert, nos *plots* corrosivos e nos desenlaces das tramas, quase sempre, provocativamente, “irreais”, como se realidade e imaginação fossem indistintas. É nesse aspecto da fantasia (ou da negação do real mais crível) que se desenha um cinema – ainda em gestação, é bom dizer – de forte tom irônico na ação. Essa ironia, entretanto, parece dar pistas da incorporação de Anna Muylaert com o cinema brasileiro recente em âmbito geral. Segundo Oricchio:

Quanto à produção cinematográfica propriamente dita [o cinema brasileiro contemporâneo], é louvada pela variedade de gêneros, temáticas e linguagens, como se isso, por si só, assegurasse sua força. A ideia subjacente é que uma oferta múltipla seria automaticamente vendável, os filmes sendo mercadorias bastante diferentes entre si, oferecidos nas gôndolas de um bem abastecido supermercado do imaginário, à disposição da clientela que sai à procura de seus produtos preferidos (ORICCHIO, 2008: 153).

Essas preocupações de Oricchio, no sentido da categorização, assentam-se como importantes para se perceber que, de fato, o cinema de Muylaert, especificamente, pode estar inserido em oposição à diversidade de gêneros. Contudo, essa vocação de cinema arredo às convenções pode fazer sentido, também, se dirigida à questão dos múltiplos diálogos, e na superação da categorização de certo momento cultural da produção, pela disposição estanque da “linguagem”. Nesse contexto, ao analisar *Durval discos*, Araújo insere o trabalho de Anna Muylaert em um espaço questionador:



*Durval discos* vai literalmente desenhando um quadro patético e assustador que termina por revelar as angústias e fragilidades do ser humano e, especialmente, da velhice e de seu companheiro, um desconforto pelo que poderia ter sido, pelo que o futuro reserva, pela insegurança do presente. Os espaços tão confortáveis e esperançosos do lado A se transformam em pesadelos no lado B. Apesar de renunciados sutilmente, surpreendem o espectador com sua força intensa, exigindo uma tomada de posição frente ao questionamento premente (ARAÚJO, 2004: 98).

A essa perspectiva da análise de Araújo, vamos à ressalva, assumindo que, para além de seus aspectos textuais, os gêneros podem ser definidos como práticas culturais, reunindo elementos relacionados não apenas a sua materialidade, mas também a aspectos presentes na produção/criação e recepção/circulação de seus discursos.

No conjunto da cinematografia brasileira há, portanto, um tipo peculiar de filmes que mistura “fragmentos de gêneros”, sem que, no entanto, tais modelos genéricos se apresentem determinantes. Neles, “os gêneros são dispostos de tal forma que escapam a qualquer tentativa de classificação, uma vez que não é a presença genérica que os modela, mas o modo cinematográfico como os elementos são distribuídos” (LYRA, 2005). Vale notar que o processo de reconhecimento/desconhecimento dessa mescla de fragmentos (e suas variações) contribui para pensarmos o cinema brasileiro para além de sua usual percepção como um conjunto coerente e situado em lugar periférico em relação à produção cinematográfica dominante (LYRA, 2005).

O estabelecimento de gêneros cinematográficos mais demarcados, visando organizar os modos de produção e recepção, tem início nas décadas de 1930 e 1940. Como apontado em artigo anterior (SOARES, 2011), tal problemática se articula, predominantemente, em duas direções: “(1) em um sentido inclusivo, que define todos os filmes como pertencentes a algum gênero; e (2) em um sentido mais restrito, que ‘filme de gênero’ como um filme de Hollywood, i.e., produções menos prestigiadas e de orçamentos menores ou filmes ‘B’” (STAM, 2000: 150, tradução nossa). A esse respeito, Stam lança uma importante questão sobre a existência material dos gêneros no interior dos textos ou filmes analisados ou, diversamente, de seu caráter analítico e interpretativo por meio de uma crítica a eles externa, levando-nos a assumir uma definição de gêneros como formas que combinam uma série variada de elementos muitas vezes díspares entre si, em que a antiga oposição entre “cinema de autor” e “cinema de gêneros” não se sustenta (SOARES, 2011).

Como uma maneira de expandir essa fronteira, acreditamos que a concepção convencional de gêneros pode ser somada àquela de intertextualidade, notadamente a partir das contribuições de Bakhtin (1979) ao delinear os conceitos de “dialogismo” e “polifonia”. Na proposição de Stam, “em sentido ampliado, o dialogismo intertextual se refere às infinitas e intermináveis possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, à matriz completa de expressões comunicativas dentro das quais um texto artístico está situado, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação” (STAM, 2000: 154, tradução nossa). Dos gêneros à intertextualidade, portanto, vemos surgir um campo poroso e permeável a novas experimentações, como as que vemos se configurar nos filmes de Anna Muylaert.

Cabe aqui uma ponderação sobre a postura de *Durval discos* e de *É proibido fumar* como exemplos da intertextualidade audiovisual. A dinâmica intertextual se fundamenta no que Araújo chama de “atitude de reflexão” (2004: 97), ao aproximar *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, com *Durval discos*, “pelos caminhos das linhas de fuga rizomáticas” (conforme os estudos de Deleuze). É natural notarmos nessa perspectiva de Araújo o que Stam chama de intertextualidade cinematográfica percebida justamente na marcação do espaço/tempo:

A reformulação bakhtiniana do problema da intertextualidade deve ser vista como uma “resposta” seja aos paradigmas puramente intrínsecos formalistas e estruturalistas da teoria linguística e da crítica literária, seja aos paradigmas sociologistas interessados tão-somente nas determinações extrínsecas ideológicas ou biográficas de classe. A noção bakhtiniana de cronotopo (literalmente, “tempo-espço”) é igualmente relevante para a discussão do gênero cinematográfico (STAM, 2010: 228).

Há, ainda, segundo Stam, uma “estabilidade” do enunciado que faz da intertextualidade um condutor do *sentimento* dado ou recepcionado como gênero em manifestações imbuídas de certas padronizações. Assim, algumas *linguagens* estariam alicerçadas em determinados padrões e nos respectivos diálogos sociais: essa matriz de localização dos gêneros (conforme Stam) pode sustentar, portanto, certa dinâmica narrativa e discursiva. Apropriando-se desse debate entre Stam e Araújo, no tocante à reflexão social e à intertextualidade, ocorre no cinema de Muylaert, a partir de elementos clássicos da narrativa ficcional, um refinamento das particularidades inerentes às próprias narrativas, em suas várias referências. Ao analisar *Durval discos*, Fischer salienta:

A vitrine de *Durval discos* instala um jogo de espelhos que revela ambivalentes, complexas imagens em que se alternam interioridades e exterioridades. Ao mesmo tempo em que expõe e exterioriza, para a plateia do cinema, algo das entranhas sombrias do sobrado materno em que se abriga o protagonista, propicia a este último a oportunidade de acesso a imagens do lado de fora. À primeira vista, de fora para dentro, o interior pode parecer acolhedor ao observador externo; para seu ocupante, situado na posição inversa, o interior em que se aloja pode, uma vez vislumbrado o exterior, transmutar-se em prisão e clausura. Bem olhado, percebe-se que as cenas do lado A, emolduradas por tranquilidade e afeto, segurança e estabilidade, convivem lado a lado com os quadros do lado B – aqueles que labirínticos, desdobram-se em perspectivas de opressão e tirania, medo e angústia (FISCHER, 2006: 6).

Ora, a ambivalência em *Durval discos*, notada por Fischer, associada à referência do disco (lado A casual e lado B extraordinário) determina discussões envoltas na representação do lar, da cidade, da família, no funcionamento dúbio e no gesto da antítese principal entre exterioridade (a cidade) e interioridade (a loja e o sobrado). Essa dualidade/ambiguidade só se mostra crível quando se percebe os aspectos urbanos, a evidenciar um sentido de apreensão da cidade. Para Sarlo:

As pessoas hoje pertencem mais aos bairros urbanos (e aos “bairros audiovisuais”) do que nos anos 20, quando a ida ao “centro” prometia um horizonte de desejos e perigos, a exploração de um território sempre diferente. Dos bairros de classe média já não se vai mais ao centro. As distâncias se encurtaram, não só porque a cidade deixou de crescer, mas porque as pessoas já não se deslocam por ela, de ponta a ponta. Os bairros ricos configuraram seus próprios centros, mais limpos, mais ordenados, mais bem vigiados, mais iluminados e com ofertas materiais e simbólicas mais variadas (SARLO, 2006: 13-14).

Chegamos a um ponto na análise em que a apreensão do urbano, pela produção audiovisual, sedimenta um ato de evidenciação de certos filtros de *tomada* do cotidiano pela ambiguidade e pelo diálogo intertextual (com referências internas e externas variadas). Para Bakhtin há uma ligação do gênero discursivo com comportamentos sociais na autenticidade das relações. Com a estruturação advinda da reflexão social, própria do pensamento de Bakhtin, o cinema de Anna Muylaert, na representação social que faz, delinea, de certo modo, formas de visão de um mundo peculiar, em se tratando de gênero discursivo. Segundo o autor, “a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a atividade virtual da atividade humana é inesgotável” (BAKHTIN, 1997: 280).

Nesse sentido, podemos afirmar que a produção audiovisual aponta para essa multiplicidade cultural, já que “por meio do cinema, experiências culturais diversas tornam-se próximas e transmissíveis” (SHOHAT e STAM, 2006: 353), engendrando em suas imagens uma possível circulação cultural com múltiplas vozes. Ao tratar da questão da alteridade, Shohat e Stam abordam, especialmente, os modos de construção da representação do outro por meio do conceito de intertextualidade cultural. Entretanto, em vez de se voltarem para marcas visíveis de sua manifestação, ressaltam que, no jogo de posições e oposições entre identidades e diferenças, não apenas a presença de certas imagens se torna significativa, mas também suas ausências, ou seja, aquilo que elas não pretendem revelar.

Na análise de filmes musicais norte-americanos realizada pelos autores, em que atores negros dublam as vozes cantantes de atores brancos presentes na cena, o apagamento visual dos primeiros se impõe como traço sonoro que aponta para formas de resistência e inscrição de uma narrativa outra. Em sociedades multiculturais como a norte-americana e a brasileira, guardadas as suas intensas distinções, as subjetividades são sempre “inevitavelmente sincréticas”, amalgamando uma mescla ao mesmo tempo conflituosa e criativa. Tal sincretismo cultural “está tanto na margem e entre as margens quanto em uma dominância alternante”, em que “o encontro dialógico não se configura em uma fusão completa, mas por uma ‘hibridização’ e ‘assimilação’ da fala do outro” (SHOHAT e STAM, 2006: 343).

Se os espaços de silenciamento apontam, nas ausências neles demarcadas, para a presentificação de sujeitos antes invisíveis nos discursos cinematográficos, assumimos a intertextualidade não apenas pelas evidências narrativas, mas também pela polifonia a ela inerente: “Uma abordagem dialógica intercultural de ‘esclarecimento mútuo’ problematiza não apenas as analogias dentro de tradições cinematográficas específicas, mas também as analogias e antagonismos entre as representações de diversos grupos e suas representações em outras culturas cinematográficas” (SHOHAT e STAM, 2006: 349).

### **O mundo de Anna Muylaert: *Durval discos* e *É proibido fumar***

Há, portanto, uma aproximação entre os dois filmes citados. Em ambos vemos a presença da família como elemento “obrigatório” da vida cotidiana. *Baby* (*É proibido fumar*) e *Durval* (*Durval discos*) protagonizam funções dependentes de certo tédio. Nos dois casos, as metáforas que se mostram são a do disco, em *Durval discos* (referendada na análise de Fischer), e a do cigarro, em *É proibido fumar*. Se pensarmos o disco de vinil e o cigarro como *objetos nostálgicos*, a utilização desses mesmos objetos faz de seus “usuários” pessoas “vitimizadas” em seus comportamentos “politicamente incorretos” (basta notarmos a interdição imposta aos fumantes mais recentemente).

Os lugares da narrativa são, em caráter mais pontual e majoritário, as ruas paulistanas Teodoro Sampaio em *Durval discos* e Brasília Machado em *É proibido fumar*, e consolidam um apelo de resistência dos personagens com o estado abrupto da cidade grande, em suas zonas limítrofes de contato mais trôpego. Assim, em *Durval discos*, a rotina se fundamenta nos diálogos de aparente *nonsense* dos “clientes” da loja de discos de Durval. Mas essa comunicação é estampada, nas entrelinhas, com a invasão dos *fatores externos* da cidade ante a calmaria da loja e do lar familiar de Durval. O puxadinho da loja e o sobrado demonstram o lócus de aptidão “sossegada” de Durval, o solteirão que vive com a mãe [Etty Fraser].

A história de *Durval discos* se passa em 1995, ou seja, anos antes da “extinção” do vinil, peça envolta em um código de conduta de consumo da indústria do entretenimento. Esse preâmbulo propõe uma antítese entre o anacrônico e o moderno. Na relação que mantém com a mãe, Durval se forma como um *adultescente*, mas, mais que isso, transmuta-se numa relação edipiana a evidenciar, no mais, as relações de certo fastio. Esse é um ponto fundamental do cinema de Anna Muylaert, como



pressuposto ou hipótese básica, isto é, o reconhecimento do enfado pela subversão da imagem audiovisual ou do *irrealismo* dos acontecimentos. O sequestro de uma menina (a personagem Kiki [Isabela Guasco]) se alinha (abruptamente) à função da casa e da loja de Durval, transformando o lar tranquilo numa terra de aventura quase surreal, na absorção da mãe, em sua “loucura” onírica de desejo de uma “neta” que caiu do céu, ao sabor do acaso.

Notamos, na escalada da violência com a presença da menina Kiki, a subversão da ordem dos acontecimentos, pelo rompimento e pela mudança dos gêneros do discurso. Assim sendo, se adaptada à rotina mais tediosa se fincaria a elaboração de uma comédia, mas os elementos de mistério, de drama e de ambiguidade moral ultrapassam os termos padronizados dos gêneros, com a presença intensa do hibridismo de forma e conteúdo. Fischer diz que o filme

se constrói por meio do encadeamento de uma diversidade de gêneros fílmicos que se sucedem uns aos outros (o lírico entra pelo cômico, este por sua vez se transforma em mistério, impregna-se de suspense e culmina no policial que acaba por desandar no terror) e terminam como que se interpenetrando (aqueles que deixam a tela continuam já o germe daqueles que os sucedem e que por sua vez, revelam sempre um traço, um vestígio dos anteriores) o cavalo é tanto mola propulsora do filme (o som do galope começa na escuridão, antes mesmo de as primeiras imagens surgirem na tela) quanto resto matérico, que permanece, formalmente decalcado na tela (FISCHER, 2006: 8).

Mas, além das inter-relações dos gêneros audiovisuais, o cenário da loja de discos e a função do objeto-disco funcionam como propagadores do sentimental e do nostálgico. A demolição da loja e a entrega aos poderes da polícia, ao final da película, evidenciam o dismantelo de um mundo que não mais existe, restando ao espectador perguntar onde foram parar os personagens imersos naquele cenário *decadentista* (a mãe idosa, a menina e o protagonista). Já que nos novos tempos, a velocidade é oposta ao *modo de vida* da loja de discos de vinil. Com essa indagação, não é de bom tom afirmar/salientar que esses percursos são modulados a partir da categorização de tipos, porém, os tipos, no cinema de Anna Muylaert, são reorientados na superação da categorização, pois estamos falando de personagens que oscilam entre a subversão temática e a desconstrução dos gêneros.

A cidade ou o ambiente urbano também são desmembrados em uma definição dos arredores mínimos (a loja de discos e a doceria ao lado). Elizabeth [Marisa Orth], funcionária da doceria, é uma coadjuvante que tentará impedir o rumo dos acontecimentos e sofrerá a punição, quase inserida por outra lógica de subversão: a do humor negro. Há na trama de *Durval discos*, como se nota, uma inversão entre a *infantilidade* de Durval e a *maturidade* da mãe no deslocamento dos personagens nas viradas e nas surpresas do roteiro.

Essas técnicas são reiteradas a partir de uma trilha sonora costurada por um código estilístico de um momento da música popular brasileira, basicamente a entremeada pelos artistas oriundos dos festivais dos anos 1960-1970 e suas ramificações “hippies” ou “malditas” (desde Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, até Novos Baianos, Luiz Melodia e Tim Maia). Há um interesse também, ao que parece, vindo de Anna Muylaert, em referendar um comportamento *pop* pelas estéticas de determinadas linhagens comportamentais e musicais. A participação de músicos como Theo Werneck, Rita Lee e André Abujamra (autor da trilha sonora dos filmes) reforça este diálogo formal com o descompasso da ordem que se impõe (o surgimento do CD e suas consequências de utilizações “modernas” de consumo).

A despeito das situações surreais ou do exagero dos *plots* de *Durval discos*, *É proibido fumar* utiliza-se do objeto da música popular brasileira, como modelo de aferição dos sentimentos e atitudes de Baby [Gloria Pires], em seu universo.

Quando o músico de churrascaria Max [Paulo Miklos] muda para seu prédio, no apartamento ao lado, Baby se sente renovada nas aspirações de afeto, em uma incorporação dos elementos referenciais de certas músicas da dita MPB. Essas referências são postas na discussão que Anna Muylaert faz da cidade grande, mas, mais que isso, Baby se localiza como uma personagem condenada à música como ampliação moral. Assim, o primeiro *affair* com Max sedimenta a música como característica importantíssima.

Nesse estado, novamente o cenário urbano passa a se fechar entre a dualidade do mundo exterior “alienígena” e as relações internas (do prédio aos apartamentos, com suas câmeras de vigília ininterruptas). Baby se sobressai na relação afável com seus alunos de violão e com o porteiro Seu Chico [Antonio Edson] (nordestino que deseja voltar ao lar distante). Com a aparição da antagonista Stelinha [Alessandra Colasanti] (a ex-namorada de Max), as relações se alinham a uma reviravolta narrativa e à transformação dos personagens.

É curioso notar que, tanto em *Durval discos* como em *É proibido fumar*, a televisão é um instrumento de convívio quase errático de incorporação dos enlaces das tramas. Durval e a mãe são comunicados sobre as verdadeiras identidades da *empregada* Célia e da menina Kiki por um plantão de telejornal, e Baby vive assistindo ao “TV Fama” da Rede TV. Parece haver nestas simples citações a afirmação da vida como sintoma de insegurança do convívio.

O destempero de Baby, ao contrário de Durval, estaria mais pontuado na solidão. Mas Anna Muylaert ratifica a radicalidade das relações cotidianas a partir do acidente que mata Stelinha. Desse modo, os elementos fundados na padaria, ou nos lugares próximos ao prédio de Baby, cumprem aspectos de impasse na resolução de um suposto “assassinato”. O momento da virada em *Durval discos* (a notícia do sequestro da menina Kiki e a morte da sequestradora) se alinha ao de *É proibido fumar* (o acidente fugaz que mata Stelinha); esses momentos sintetizam não só os rumos dos acontecimentos em diversas direções, mas também fundamentam a ousadia do intrincado modo de complexidade na *subversão* dos gêneros.

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade do gênero do discurso e a consequente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero do discurso primário (simples) e o gênero do discurso secundário (complexo) (BAKHTIN, 1997: 282).

Bakhtin nos dá a pista de um entendimento orgânico dos gêneros, no tocante à complexidade das formas e ao sincretismo dos diálogos narrativos desde sempre. Assim, ao se pensar ainda o estatuto da complexidade, o “estranhamento” em *Durval discos* e em *É proibido fumar* se afinca a partir de lances sugeridos como força das imagens. Se o *thriller* psicológico ou o *noir* são peças centrais da representação fílmica da sedução, está posto um embaralhamento do ficcional. Esse juízo, de certo modo, é subvertido por aquilo que Buscombe chama de “funções formais” em uma narrativa pensada na articulação do gênero *western*, que estendemos à nossa análise, de forma mais geral: “Existe um grande grupo de objetos variados, sendo recorrentes, acabam por assumir funções formais” (BUSCOMBE, 2004: 308).

Mas tomemos cuidado com essa apropriação: o estilo está assentado quase sempre na conduta da aspiração de viés autoral. Quando se aborda a questão dos gêneros no audiovisual se situa uma linha objetiva de discurso, pela perspectiva do olhar estilístico de um cinema. Por isso, há, tanto em *Durval discos* como em *É proibido fumar*, um zelo em fundar as representações sociais (os personagens, o espaço e a ação) alinhando-as aos modos de vida de setores da classe média paulistana, sob um olhar de melancolia, por vezes, e de humor e de leveza, recorrentemente. Esse é o papel tácito do cinema de Anna Muylaert, cuja materialização se constrói,

de forma muito evidente, pela autoria. Nesse sentido, a *tragédia* consumada em *Durval discos* ou o *pacto de amor* de Baby e Max (negando a existência de uma fita cassete incriminatória) em *É proibido fumar* se associam àquilo que Martín-Barbero pontua – pela lógica da mediação – como percepção da sociedade contemporânea sob os auspícios da “cotidianidade familiar”, “da temporalidade social” e a “da competência cultural” das apropriações cotidianas (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Assim, há a ocorrência, na produção audiovisual brasileira recente, de um cinema regido pelo urbano que obedece a cânones distintos do “choque do real” (empreendido por Jaguaribe), e é focalizado, como nos mostra Fischer, em sua análise de *Durval discos*, na metaforização da espontaneidade da vida e dos objetos candentes do cotidiano. Esse risco do espontâneo, aliás, situa uma simbologia de *decadência* ou *emulação* ética. De modo que o cigarro em *É proibido fumar*, por exemplo, exemplifica a vigília da vida íntima. A cada crise de afeto, Baby volta a fumar, com função atribuída à remota felicidade dos pequenos gestos.

No mais, há, nessas metáforas exploradas por Anna Muylaert, um chamamento – pela inter-relação/*subversão* de gêneros os mais variados – da felicidade e um olhar de carinho às dores e às delícias das restrições familiares, com suas complicadas e complexas veleidades, sendo que o ambiente também tece (ou pode tecer) tais felicidades: o café na padaria, a ida à videolocadora, o namoro no portão, a coxinha com mostarda na lanchonete etc. São amostras de um invulgar cinema, que não subestima o espectador no contorno estanque dos gêneros, seja a comédia romântica ou os mitos convencionais do melodrama. Não se trata, pois, de simples recriação de gêneros, mas de filmes montados a partir de diversos fragmentos que tentam ser (ou se pensam) fiéis aos gêneros canônicos. Ao empreender essa mistura de traços genéricos e autorais, suas imagens acabam se afastando do cânone e se tornando outra possibilidade – um terceiro –, que integra o campo polifônico de uma cultura midiática forjada, ela mesma, nos hibridismos que evoca.

Nas interseções entre filme, indústria e público, Jost afirma que uma produção audiovisual é sempre “o resultante intermediário e provisório de dispositivos de múltiplos gêneros, de sorte que cada programa é uma espécie de mistura instável de tudo o que o antecipou” (JOST, 2004: 66). Embora esteja falando da televisão – elemento presente como objeto e como forma nos filmes de Muylaert –, o reconhecimento da capacidade de expansão, transformação e deslocamento dos gêneros proposto pelo autor pode ser estendido ao cinema. Em sua promessa intertextual, o cinema de Muylaert percorre “mapas de significado” (HALL, 2003) que permitem ao espectador recodificar as zonas limítrofes de suas imagens, ao mesmo tempo impregnadas de realidade e de fantasia.

### Referências Bibliográficas

ARAÚJO, D. C. “*Linhas de fuga* na cinematografia brasileira contemporânea”. Actas do III Sopcom/VI Lusocom, volume 1, 2004.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BUSCOMBE, E. “A ideia de gênero no cinema americano”. In: RAMOS, F. P. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Senac, 2004.

FISCHER, S. “*Durval discos*: interiores devassados”. São Paulo: *Revista Caligrama*, São Paulo: ECA-USP, 2006.

GOMES, R. C. “Cosmopolitismo em tempos midiáticos”. XXXIII Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Belém: UFPA, 2014.

HALL, S. "Codificação/Decodificação". In: SOVIK, L. (org.). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LYRA, B. "O cinema de bordas – conceitos". IX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

NAGIB, L. "The politics of impurity". In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. Londres: I. B. Tauris, 2014.

ORICCHIO, L. Z. "Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)". In: BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (orgs.) *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. "Emblema e símbolo no texto fílmico". São Paulo: ECA-USP, 1996 (mimeo.).

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SHOHAT, E.; STAM, R. "Etnicidades-em-relação". In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify: 2006.

SOARES, R. L. "De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas". *Revista MatríZES*. Vol. 5, n. 1. São Paulo: ECA-USP, 2011.

STAM, R. "Text and intertext. Introduction". In: STAM, R.; MILLER, T. (eds.). *Film and theory. An anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. 4ª. ed. Campinas: Papirus, 2010.

### **Filmografia**

*DURVAL DISCOS*, de Anna Muylaert, 2002.

*É PROIBIDO FUMAR*, de Anna Muylaert, 2009.