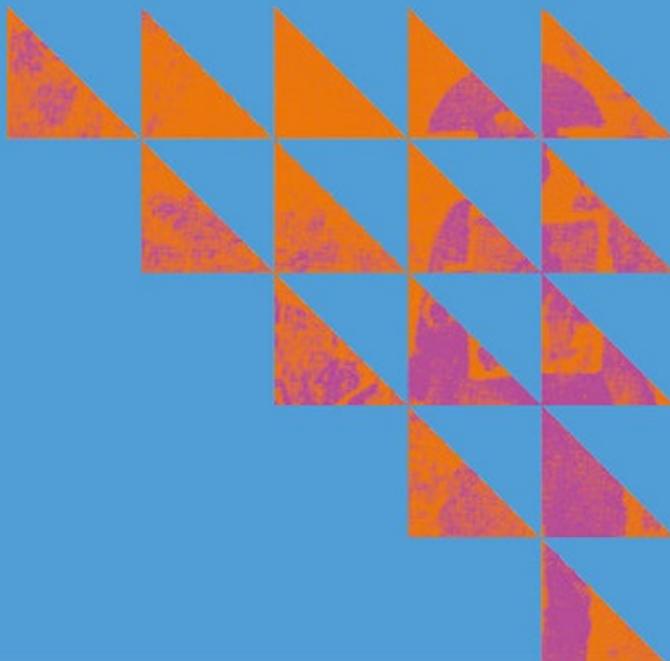


PACO  EDITORIAL

AUTERIVES MACIEL, MILENE GUSMÃO
E AMANDA ÂVILA
(ORG.S.)

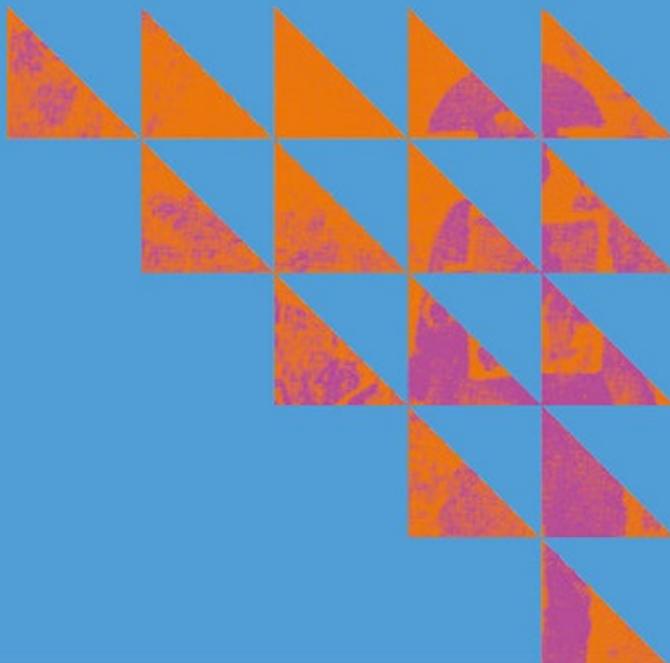
MEMÓRIA,
PENSAMENTO
E CRIAÇÃO
NO CINEMA BRASILEIRO



PACO  EDITORIAL

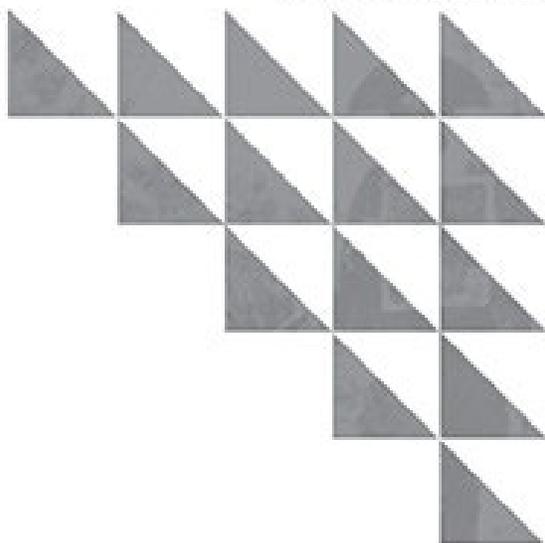
AUTERIVES MACIEL, MILENE GUSMÃO
E AMANDA ÂVILA
(ORG.S.)

MEMÓRIA,
PENSAMENTO
E CRIAÇÃO
NO CINEMA BRASILEIRO

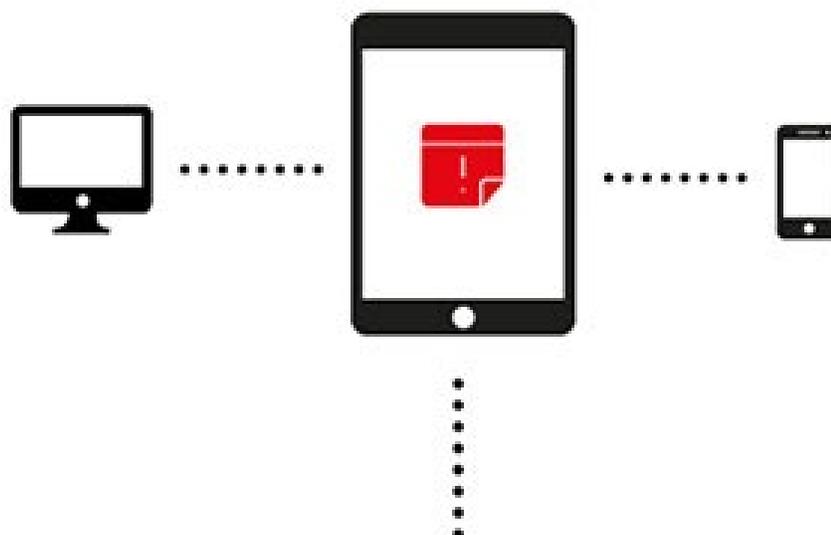


AUTERIVES MOEIL, MILENE GUSMÃO
E AMANDA ÁVILA
(ORGS.)

MEMÓRIA,
PENSAMENTO
E CRIAÇÃO
NO CINEMA BRASILEIRO



PACO  EDITORIAL



IMPORTANTE

Cuidamos para que a produção deste ebook tivesse o mesmo padrão de qualidade das nossas obras impressas. Mas poderá ter variação na apresentação do conteúdo de acordo com cada dispositivo de leitura.

Copyright © 2021 by Paco Editorial

Direitos desta edição reservados à Paco Editorial. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autor.

Revisão: Márcia Santos

Capa: Pedro Ernesto Lima

Diagramação: Larissa Codogno

Edição em Versão Impressa: 2021

Edição em Versão Digital: 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

■

M533 Memória, pensamento e criação no cinema brasileiro / Auterives Maciel (C

■

Índice para catálogo sistemático

I. Cinema brasileiro

Conselho Editorial

Profa. Dra. Andrea Domingues (UNIVAS/MG) (Lattes)

Prof. Dr. Antonio Cesar Galhardi (FATEC-SP) (Lattes)

Profa. Dra. Benedita Cássia Sant'anna (UNESP/ASSIS/SP) (Lattes)

Prof. Dr. Carlos Bauer (UNINOVE/SP) (Lattes)

Profa. Dra. Cristianne Famer Rocha (UFRGS/RS) (Lattes)

Prof. Dr. José Ricardo Caetano Costa (FURG/RS) (Lattes)

Prof. Dr. Luiz Fernando Gomes (UNISO/SP) (Lattes)

Profa. Dra. Milena Fernandes Oliveira (UNICAMP/SP) (Lattes)

Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins (UNICENTRO-PR) (Lattes)

Prof. Dr. Romualdo Dias (UNESP/RIO CLARO/SP) (Lattes)

Profa. Dra. Thelma Lessa (UFSCAR/SP) (Lattes)

Prof. Dr. Victor Hugo Veppo Burgardt (UNIPAMPA/RS) (Lattes)

Prof. Dr. Eraldo Leme Batista (UNIOESTE-PR) (Lattes)

Prof. Dr. Antonio Carlos Giuliani (UNIMEP-Piracicaba-SP) (Lattes)

Paco Editorial

Av. Carlos Salles Bloch, 658

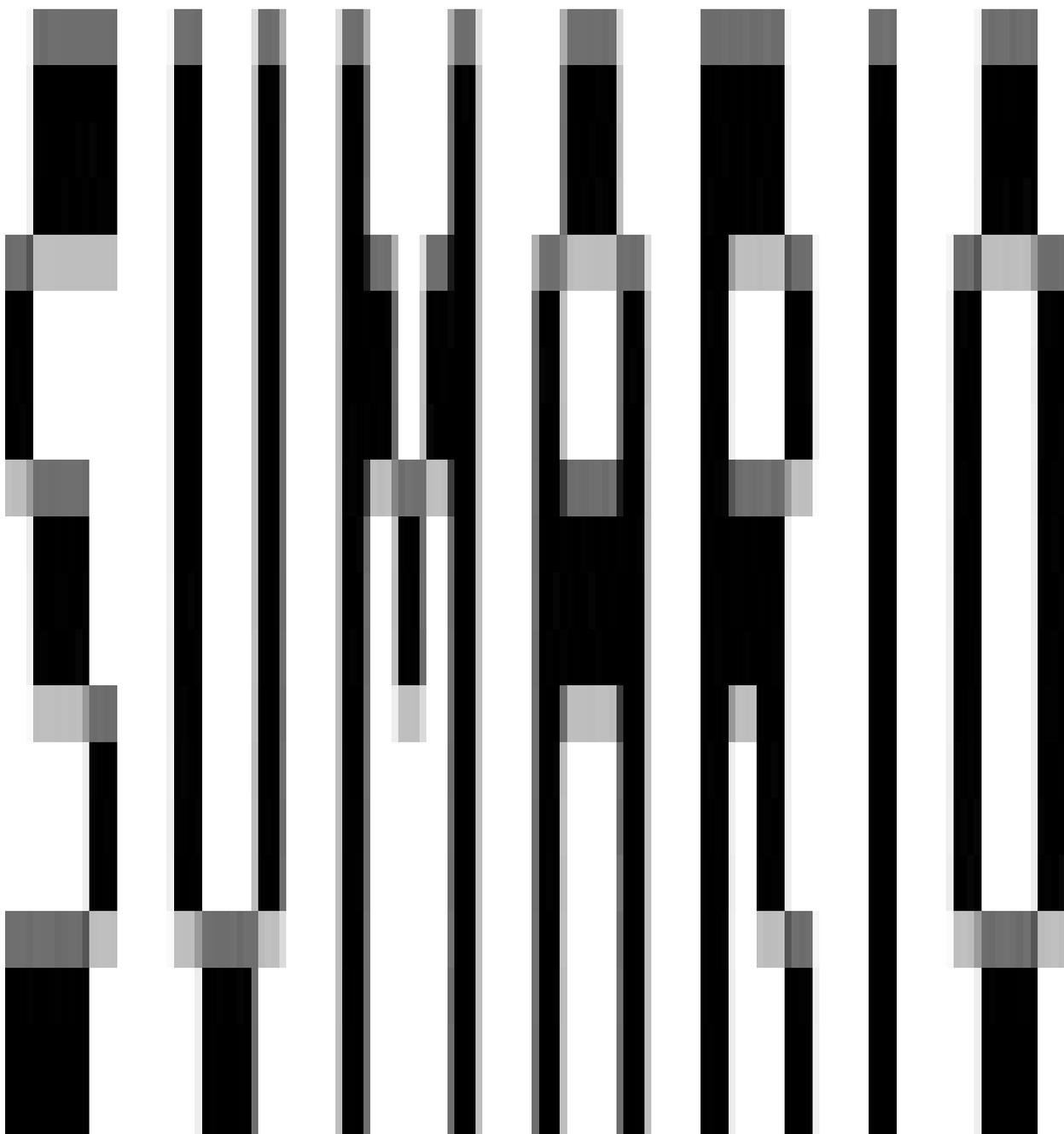
Ed. Altos do Anhangabaú, 2º Andar, Salas 11, 12 e 21

Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100

Telefones: 55 11 4521.6315

atendimento@editorialpaco.com.br

www.pacoeditorial.com.br



Folha de rosto

Apresentação

Capítulo 1

Imagéticas do mal: religiosidade em mudança no cinema brasileiro (1950-1970)

Moacir Carvalho

Capítulo 2

A cabeleira loira e a metamorfose do popular em O homem do ano

Edson Farias

Capítulo 3

Vizinhança do Tigre e Baronesa: deriva, fabulação, verdade e memória

Rodrigo Guéron

Lucas Andrade

Ian Schuler

Capítulo 4

Niilismos e estado de exceção em Brasil S/A e Bacurau: poder soberano, destruição negativa e reativa

Auterives Maciel Jr

Danilo Moraes Lobo

Amanda Ávila

Capítulo 5

Sons e visões do Brasil entre muros: sobre o cinema de Kleber Mendonça Filho

Leonardo Araújo Oliveira

Capítulo 6

Potências da imagem trágica: interpelações de Limite ao presente

Maicon Barbosa

Capítulo 7

A criação no cinema periférico: uma cena nos anos 1960

Sérgio Franklin de Assis

Capítulo 8

Edgard Navarro, Eu me lembro: memória e cinema

Sérgio de Oliveira Silva

Milene Silveira Gusmão

Capítulo 9

Muito além do peso: família, audiovisual e marketing na formação do gosto alimentar

Laís Silveira Gusmão

Maria Salete Nery

Capítulo 10

Geraldo Sarno e a série A linguagem do cinema: memória e formação cultural no audiovisual brasileiro

Milene Silveira Gusmão

Euclides Santos Mendes

Capítulo 11

O sertão emoldurado: a cinematografia em Sertânia

Rogério Luiz Oliveira

Capítulo 12

Desgraça, clarividência: colapso do olhar em Sertânia, de Geraldo Sarno

Caio Resende

Eder Amaral

Sobre os autores

[Página final](#)

APRESENTAÇÃO

Tendo como pressuposto a existência de um pensamento que se dá agenciado com e pelo cinema, o nosso dossiê intitulado Memória, pensamento e criação no cinema brasileiro, se estrutura como uma coletânea formada por textos multidisciplinares, que estabelecem abordagens relacionais complexas e multimodais envolvendo os três termos propostos: memória, pensamento e criação, com o propósito de repensar a realidade nacional pelo viés da narrativa fílmica, demarcando uma análise crítica e problematizadora conjugada ao desejo de se criar um perfil de país potencialmente capaz de superar crises e ressentimentos.

Assim, a coletânea aqui reunida visa explicitar aspectos do pensamento cinematográfico em conexão com outras áreas que inspiraram a crítica e a clínica provocada pela sétima arte. Logo, apresentamos, leituras fílmicas atravessadas por abordagens sociológicas, pedagógicas e historiográficas, que visam estabelecer cartografias cinematográficas sócio-históricas com ênfase na capacidade que o cinema tem de provocar pensamentos na esfera social; trazemos, igualmente, narrativas cinematográficas construídas com conceitos filosóficos exigidos pela problematização fílmica, nos quais a ressonância entre filosofia e cinema coloca em coalizão dois pensamentos que entram numa zona de indistinção; incluímos, também, a potência da crítica cinematográfica construída por relatos que recobrem não só o cinema periférico como, igualmente, o cinema documental brasileiro, valorizando os relatos críticos como um tipo de pensamento provocado pelo cinema; abarcamos, ainda, os relatos que priorizam os aspectos temporais, intempestivos, desmedidos, fabuladores, trágicos e cotidianos do cinema, construções estas nitidamente motivadas pelas questões que os filmes puderam suscitar e, encerramos, enfim, com uma abordagem transversal construída pela homenagem explícita a certos cineastas que contribuíram para a criação crítica do cinema brasileiro, constatável nos capítulos que tratam do “cinentusiasta” Geraldo Sarno.

Que fique bem claro, não obstante, que a diversidade das abordagens aqui reunidas fora construída por inspirações extraídas da capacidade que o pensamento do cinema possui de despertar pensamentos em outras áreas disciplinares. Nestes termos, é a desmedida cinematográfica que incita a

interlocução assumida pelos pesquisadores e, isto decorre do fato de que os problemas específicos do cinema podem suscitar outros problemas oriundos de abordagens diversas. Daí porque o que temos são discussões articuladas com e a partir dos filmes, seja por meio da sua estética, seja através das motivações políticas e sociais que suscitaram sua criação ou, ainda, por meio do pensamento produzido pela profusão de signos que nos arrebatam na experiência sensível com o cinema. Então, esta é uma coletânea que valoriza a construção de um pensamento interdisciplinar elaborado por pontes heterogêneas que partem de um meio também heterogêneo cujo núcleo central é a sétima arte. O sentido final da coletânea não visa outra coisa senão valorizar a criação cinematográfica na sua capacidade de tornar possível uma nova inflexão na esfera do pensamento em geral.

Nessa medida, numa abordagem sociológica, Moacir Carvalho compõe o capítulo 1, com o texto **IMAGÉTICAS DO MAL: RELIGIOSIDADE EM MUDANÇA NO CINEMA BRASILEIRO (1950-1970)**, dirigindo sua análise sobre a filmografia brasileira do período, buscando explorar as elaborações sobre o mal, o abjeto, o perigo, o feitiço, a possessão e os infortúnios, visando avançar na problematização das relações entre cinema e religião, sobretudo no que se refere às religiosidades consideradas subalternas, pontuando as interdependências simbólicas e os cruzamentos entre política, técnica e estética, na busca pela formação de um projeto autêntico de país, vigente no contexto analisado. Assim, discute a importância do processo de politização pelo qual passara a produção fílmica nacional naquele momento, com a consequente ambiguidade daí decorrente, como mutação que permitiria aos produtores nacionais capturar e contextualizar, criativamente, determinadas dinâmicas estéticas mundiais, propiciando uma redefinição da relação entre as culturas popular, de massa e erudita, de modo a ultrapassar concepções depreciativas. Faz isso sem desconsiderar, em seu texto, as dificuldades presentes nas lutas desses criadores contra frações concorrentes das elites e segmentos intermediários, centrando sua atenção, sobretudo, em quatro filmes do período: *Meu destino é pecar*, (1952); *O pagador de promessas* e *Barravento*, ambos do ano de 1962, e *Tenda dos milagres* (1977).

Edson Farias participa do dossiê com o capítulo 2, intitulado **A CABELEIRA LOIRA E AS METAMORFOSES DO POPULAR EM O HOMEM DO ANO**. Ao longo deste capítulo, a interlocução com o pensamento próprio ao filme *O homem do ano* se faz mediante o acompanhamento seletivo da encenação cinematográfica das distintas facetas adquiridas pelo dilema em torno das

determinações da temporalidade. A proposta de interpretação sociológica que se desenvolve no texto mobiliza as metamorfoses na imagem do popular no Brasil, tal como consta do repertório do cinema ficcional brasileiro. Faz isto interrogando sobre, na relação entre tempo e consciência, os condicionantes que pressionam e constituem a vacilação de Máiquel, à luz das implicações impessoais na extensão complexa das tramas sócio-humanas em que se inscreve o personagem.

Já articulando a sétima arte com a filosofia, a produção coletiva de Rodrigo Gueron, Lucas Andrade e Ian Schuler compõe o capítulo 3 do dossiê, com o texto *A VIZINHANÇA DO TIGRE E BARONESA: DERIVA, FABULAÇÃO, VERDADE E MEMÓRIA* e aborda o processo criador de dois filmes produzidos na década de 2010, em Minas Gerais, quais sejam, *A vizinhança do tigre* (2014) e *Baronesa* (2017), dirigidos, respectivamente, por Affonso Uchoa e Juliana Antunes, que apresentam como resultado uma experiência de deriva trazida nas obras, capaz de alcançar uma função fabuladora que, suspendendo critérios de veracidade, se mostra capaz de imbricar ao mesmo tempo uma evocação e uma criação de memória daquilo que eles são e das histórias que são criadas. Nesta dinâmica, se instaura uma relativa horizontalidade no processo criativo dos filmes, constituindo uma potente e singular forma de aproximação com as histórias e a realidade vivida pelas pessoas selecionadas para atuarem, que passam a configurar também como corrotelistas, sugerindo personagens e falas a partir da própria vida que vivem, trazendo uma relação entre a realidade fílmica e a realidade filmada extremamente singular. O capítulo se respalda nas imagens fílmicas, nas entrevistas dos diretores e nas conceituações da filosofia do cinema de Gilles Deleuze em ressonância e livre diálogo com o Movimento Internacional Situacionista (1957), trazendo uma concepção estético-política diversa do cinema documental, que se institui por uma experiência criadora mais livre.

No capítulo 4, intitulado *NIILISMOS E ESTADO DE EXCEÇÃO EM BRASIL S/A E BACURAU: PODER SOBERANO, DESTRUIÇÃO NEGATIVA E REATIVA*, Auterives Maciel Jr., Danilo Lobo e Amanda Ávila analisam, nos filmes *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, uma tipologia niilista resultante da produção de um estado de exceção instituído pelo poder soberano, que faz do aniquilamento e da violência a única via de resistência resultante dos conflitos. Ao final do capítulo trazem, ainda, um contraponto possível entre os dois filmes, com o propósito de pensar uma abordagem crítica do estado de exceção, do

nilismo e o seu avesso, tendo como intercessores Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e Peter Pál Pelbart.

Ainda com a cinematografia de Kleber Mendonça, no capítulo 5, intitulado **SONS E VISÕES DO BRASIL ENTRE MUROS: SOBRE O CINEMA DE KLEBER MENDONÇA FILHO**, Leonardo Araújo centra sua atenção nos curtas Enjaulado (1997), Vinil verde (2004), Eletrodoméstica (2005) e Recife frio (2009), e nos longas O som ao redor (2012), Aquarius (2016) e Bacurau (2019), lançando luz às análises da sociedade brasileira no que diz respeito a questões de habitação/moradia/arquitetura, como sintomas de modos de vida envoltos em projetos de gestão social que instrumentalizam e não cessam de ativar afetos ligados ao medo e ao ressentimento. Busca mostrar, em interlocução com as análises de Christian Dunker e Vladimir Safatle, que o aceno cinematográfico em questão se faz por pontuação e retomada de um problema clássico do cinema nacional: o arcaico não como entrave da modernização, mas como motor de consolidação do capitalismo contemporâneo no terceiro mundo. Daí o cinema de Kleber Mendonça Filho envolver a burguesia recifense em impasses atrelados a figuras da exploração escravocrata e da intimidação coronelista.

Maicon Barbosa, no capítulo 6, **POTÊNCIAS DA IMAGEM TRÁGICA: INTERPELAÇÕES DE LIMITE AO PRESENTE**, problematiza a relação cinema e tempo, buscando mostrar uma potência presente na mostrabilidade da montagem do filme Limite (1931), de Mario Peixoto, capaz de propiciar uma experiência estética e política diante do tempo, chamada de imagem trágica, porque ensaia uma crítica à concepção de esperança salvacionista, que, não raro, delinea formas de temporalidade e modos de subjetivação no presente. Assim, tomando a imagem cinematográfica a partir das articulações entre subjetividade, técnica, estética e política, com intercessores como Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman, Barbosa destaca que a potência das imagens trágicas que retornam do passado podem interromper e desviar, por um instante que seja, o curso do nosso presente povoado por discursos e imagens que produzem fascismos messiânicos.

Já Sérgio Franklin Assis, no capítulo 7, **A CRIAÇÃO NO CINEMA PERIFÉRICO: UMA CENA NOS ANOS 1960**, procura descrever o esforço que críticos e cineastas ligados ao cinema fizeram, ao longo da década de 1960, ao pensar uma tática de sobrevivência para uma produção de filmes que tinha na invenção formal e na agitação política o seu mote criativo. A partir de artigos, entrevistas e cartas é possível compreender, no seu relato, o mapa do território

percorrido por este pensamento que, por vezes, traça pontes com a vanguarda estética e política de uma cena cinematográfica europeia, mais especificamente francesa. Partindo de uma cena protagonizada por Glauber Rocha em *Vento do leste* (1969), filme do grupo Dziga Vertov, que tem Jean-Luc-Godard entre seus participantes, traça as idas e vindas desse trajeto. Uma figura central nesse debate é o cineasta, crítico e posteriormente executor de uma das mais bem-sucedidas políticas cinematográficas no Brasil, Gustavo Dahl, que junto a Glauber Rocha buscou construir uma improvável síntese, que chegou a ser nomeada na forma do oxímoro “indústria do autor”.

No capítulo 8, EDGARD NAVARRO, *EU ME LEMBRO: MEMÓRIA E CINEMA*, Sérgio Oliveira Silva e Milene Gusmão apresentam parte da pesquisa desenvolvida no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS-Uesb), trazendo um olhar reflexivo sobre as relações entre cinema e memória, a partir da análise do longa-metragem *Eu me lembro* (2005), roteirizado e dirigido por Edgard Navarro, buscando compreender como suas memórias comparecem no filme. Ancorado no esquema analítico de Norbert Elias que relaciona psicogênese e sociogênese, a pesquisa se debruça sobre a forma como Navarro expressa as suas lembranças no filme e, ao mesmo tempo, busca compreender a formação cinematográfica deste diretor. Faz isso investigando uma rede de inter-relações sócio-históricoculturais, com enfoque às repressões perpetradas pela família, igreja e Estado, símbolos de relevância para sua geração, para perceber como os processos sociais moldam sua personalidade artística.

Salete Nery e Laís Gusmão integram o capítulo 9, *MUITO ALÉM DO PESO: FAMÍLIA, AUDIOVISUAL E MARKETING NA FORMAÇÃO DO GOSTO ALIMENTAR*, inserindo uma discussão acerca da potência pedagógica da imagem fílmica assumida como estratégia de enfrentamento pertinente e que pode contribuir para a manutenção e constituição de modos de vida saudáveis. A partir da análise da produção do documentário *Muito além do peso* (2012), que tem roteiro e direção de Estela Renner e produção de Maria Farinha Filmes, discutem o caráter formativo do audiovisual, já que percebem o documentário como estratégia de contramovimento em face da publicidade da indústria alimentícia destinada às crianças, que tem se mostrado alheia ao problema da obesidade infantil, destacando a “briga desleal” que se desenvolve mundialmente tendo o audiovisual como principal arma. Para tanto, tratam de questões relativas à constituição dos hábitos e à produção simbólica que envolvem a relação entre comida e família, a indústria de alimentos e a propaganda, o audiovisual e a

mobilização dos desejos, conversando com uma extensa rede de pesquisadores da área alimentícia, do consumo e das expressões culturais.

No capítulo 10, intitulado GERALDO SARNO E A SÉRIE A LINGUAGEM DO CINEMA: MEMÓRIA E FORMAÇÃO CULTURAL NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO, Milene Silveira Gusmão e Euclides Santos Mendes tomam a série A linguagem do cinema, concebida e dirigida pelo cineasta Geraldo Sarno entre 1998 e 2016, para compreender certos processos de criação audiovisual no Brasil contemporâneo, bem como a demarcada preocupação do referido diretor com o registro e a transmissão de saberes e fazeres cinematográficos. Composta por duas temporadas, com dez programas cada uma, a série registra, por meio de entrevistas e trechos de filmes, os processos de criação e a formação cinematográfica de 19 realizadores brasileiros (Paulo Caldas, Marcelo Luna, Walter Salles, Daniela Thomas, David Neves, Murilo Salles, Ana Carolina, Ruy Guerra, Jorge Furtado, Linduarte Noronha, Carlos Reichenbach, Julio Bressane, Eryk Rocha, Edgard Navarro, Eduardo Nunes, Cao Guimarães, Lúcia Murat, Rosemberg Cariry e Carlos Diegues), bem como de um diretor de fotografia (Luiz Carlos Barreto), um diretor de som (Walter Goulart) e um montador (Ricardo Miranda). Ao realizar a série, Sarno aborda questões e reflexões sobre a diversidade em processos de criação no cinema brasileiro, além de estimular a pensar as imagens que figuram memórias do país num passado-presente.

Além disso, por se tratar de um dossiê que privilegia o pensamento cinematográfico, temos também os dois últimos capítulos refletindo acerca da produção deste cineasta brasileiro, Geraldo Sarno, que tem se revelado uma memória viva, criadora e ativa nesse campo. Desta feita, discutindo aspectos mnêmicos presentes na fotografia e na linguagem de Sertânia (2019), Rogério Luiz Oliveira traz no capítulo 11, O SERTÃO EMOLDURADO: A CINEMATOGRAFIA EM SERTÂNIA, uma estreita relação entre arte cinematográfica e arte pictórica, à maneira proposta pelo pensador francês Jacques Aumont, buscando defender que a escolha em realizar essa intercambialidade passa, principalmente, pelo fato de Sarno desejar construir um pensamento a partir de uma leitura estilística aprendida com Eisenstein, capaz de nos colocar diante de uma potência do ver, articulando em sua composição forma e sentido, efeito e estrutura das ações humanas, numa experiência singular, capaz de associar intuição e improvisação e de realizar deslocamentos estéticos potentes para elaboração de um pensar fotográfico e cinematográfico. Desse modo, Rogério nos mostra que Sertânia, filmado em preto e branco, explorando os rostos, paisagens e luzes do sertão nordestino do ponto de vista

imagético, funciona como amálgama plástica de uma memória estética advinda da história da arte e do próprio cinema, tanto o visto quanto o vastamente produzido pelo próprio diretor do filme em questão. Evidencia, ainda, em sua análise a maneira como os recursos da cinematografia assinada pelo diretor de fotografia Miguel Vassy constituem sentido e, ao mesmo tempo, desdobram tanto ideias propostas pela direção quanto inspira a própria criação narrativa.

Eder Amaral e Caio Resende findam o dossiê com o capítulo 12, intitulado DESGRAÇA, CLARIVIDÊNCIA: COLAPSO DO OLHAR EM SERTÂNIA, dirigindo a atenção mais uma vez ao olhar e sua derrocada em Sertânia (2019), de Geraldo Sarno. Para tanto, detêm o foco maior na montagem fílmica, se esquivando das significações implícitas e explícitas da imagem, mirando o sentido intensivo do filme, ponto crítico a partir do qual a paradoxal eclosão do mundo de Antão (Vertin Moura) provoca o delírio do dispositivo cinematográfico, colapsando nossa própria capacidade de ver. Para além da diegese, é o processo de demolição entre vida e morte que interessa aos autores. A ruína tornada, ela mesma, imagem. Trazendo ao primeiro plano o delírio de Antão, tomado aqui não no sentido de um “defeito” de pensamento provocado pela bala, mas na imanência das imagens que ele só pode deflagrar e acessar em colapso, o ensaio se divide em duas partes: na primeira, exploram a tessitura da agonia de Antão, em diálogo com as concepções de delírio e acontecimento no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como a ideia de duração em Henri Bergson. Na segunda parte, dão lugar ao esgarçamento do dispositivo cinematográfico para pensar como Sertânia alcança seu próprio processo de pensamento, em especial a partir da montagem.

Destarte, esperamos que a leitura dos textos aqui selecionados possa atuar como convite a redefinir nossa sensibilidade, de modo a construir uma perspectiva de país e povo capaz de redimensionar a relação com o passado, almejando novas formas de existir, mais potentes, inclusivas, plurais e libertárias.

CAPÍTULO 1

IMAGÉTICAS DO MAL: RELIGIOSIDADE EM MUDANÇA NO CINEMA BRASILEIRO (1950-1970)

Moacir Carvalho

Introdução

Tanto o Diabo (Guerra, 2011) quanto a possessão e o êxtase, o feitiço e as aparições espirituais, de encantados, enfim, fenômenos e práticas mágico-religiosas em geral têm sido frequentes na filmografia e telenovellismo brasileiros. Todavia, excetuando-se casos mais circunscritos como o Zé do Caixão, não é comum haver em tais produções representações de um mal absoluto semelhantes às aquelas presentes em grande parte do gênero terror norte-americano, ao mesmo tempo em que até finais do século XX tivemos poucas produções que pudessem inequivocamente ser identificadas ao gênero Cinema Religioso (Vadico, 2015). Estaria a religião aí simultaneamente muito presente e embaraçada às injunções alheias ao “religioso”? Ao mesmo tempo, será também que tal religioso entre nós pediria uma sensibilidade particular? Relacionando-se a essas questões, parece haver poucos trabalhos mesmo nas Ciências Sociais em que se analise a estética fílmica articulando-a às mutações nas significações próprias às religiosidades. Assim, caberia enfim se perguntar: será que não valeria esse exercício desconstrutivo mais fundamental, ou seja, de dando um passo mais atrás, se dirigir à análise fílmica visando avançar a problematização das relações entre cinema e religião?

Vai ser partindo desse pano de fundo que no capítulo explorar-se-ão as elaborações sobre o mal, abjeto, perigo, infortúnios e males em geral no cinema brasileiro entre os anos 1950-1970. Também, visando circunscrever o trabalho, fazê-lo mediante aqueles filmes em que as religiosidades subalternas são retratadas, comparecendo as figuras do diabólico, possessão, encantados, do feitiço e das devoções em geral. Entretanto, não se tratará de uma hermenêutica profunda das obras, mas de uma tentativa de se articular a discussão simbólica às

interdependências e interesses que porventura venham particularizar a relação entre nosso cinema e religiosidade naquele período. Para o empreendimento se optou por enfatizar a análise de quatro obras: *Meu destino é pecar* da década de 1950; *O pagador de promessas* e *Barravento* ambas do mesmo ano (1962) e que tomam o maior espaço no texto, e por fim *Tenda dos milagres* de 1977. Entretanto, uma série de outras obras virão se somar ao argumento.

A hipótese é a de que se a religião entre nós não respeitaria limites funcionais pretensamente claros, nesse mesmo movimento ela acabaria por se abrir a definições não controladas sobre si e, para os propósitos desse capítulo, sobre o mal, abjeto e perigoso entre segmentos populares (Bernadet, 1985; Castro; Dravet, 2014). Tais definições estariam sob disputa entre agentes não necessariamente religiosos, de forma que a particularidade da abordagem cinematográfica se mostraria excelente laboratório à reflexão de tais extravasamentos em duas mãos, se esperando quem sabe descobrir algo sobre a religião a partir do cinema e vice-versa. Até porque, também o cinema traria suas próprias dificuldades. Segundo Rancière teria sido

[...] habitual descrever a arte do século XX de acordo com o paradigma modernista que identifica a revolução artística moderna com a concentração de cada arte em um meio de comunicação que lhe é próprio, opondo essa concentração às formas de estetização mercantil da vida. Foi então que, na década de 1960, essa modernidade desmoronou sob os pés conjugados da desconfiança política em relação a autonomia artística e da invasão das formas mercantis e publicitárias [...]. A cinefilia pôs em questão as categorias do modernismo artístico, não por indiferença em relação à grande arte, mas pelo retorno a um vínculo mais íntimo e mais obscuro entre as marcas da arte, as emoções da narrativa e a descoberta do esplendor que ela pode ganhar quando projetada em tela luminosa no fundo de uma sala escura. (Ranciere, 2012, p. 11)

Haveria então um problema novo que o cinema trazia relativo às distâncias entre produção, fruição e produtor que modificava as exigências típicas do contexto artístico das velhas artes, mas que também poderia ser considerado um tipo de fundamentalismo estético, no sentido de reivindicação das raízes perdidas pelo projeto da arte pura em oposição ao mercantil, “mero entretenimento”. O que,

numa sociedade capitalista recortada por inúmeras contradições se tornava nos anos sessenta questão visceralmente política. Mais ainda, se tais tecnologias de reprodução já nasceram particularmente problemáticas em sua função de representação, havia aqui um ponto de cruzamento entre política, técnica e estética com todas as consequências para o “representado”:

Quando pergunto pela autenticidade de uma imagem, não estou [...] discutindo sua verdade em sentido absoluto [...] Pergunto pela significação do que é dado ao ver, numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais: o da foto [...] que define um campo visível e seus limites, e o do observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência. (Xavier, 2003, p. 368)

De fato, desde Benjamin questões relativas à autenticidade e verdade seriam duplamente demandadas e solapadas quando se trata das novas tecnologias imagéticas. Pois a autenticidade que se realizaria como expressão de uma pretensão de registro da verdade é também um constituir-se nas dobras; “verdade” mesma que não é apenas um recorte com determinantes evidentes, mas algo dependente de intermináveis mediadores potencialmente distantes no tempo e espaço.

Acontece que a religião e, sobretudo as religiosidades populares vinham se tornando já há algum tempo, objeto cultural dependente de mediadores capazes de autenticar publicamente seu valor espiritual. E, acontece também que o cinema se constitui em parte através de um compromisso nacionalizante (Silveira, s/d), e com isso as lutas nacionais por autenticação das tradições e autorização política logo recorreriam às possibilidades de se reproduzir imagens em larga escala capazes de atingir públicos em massa em uma nação ou mesmo fora dela.

Diante disso, o esforço de se compreender o lugar da religião em nossa estética fílmica também passaria pela consideração do que foi a disputa pela imposição de uma leitura sobre o Brasil e sobre nosso projeto de futuro. E a religião – sobretudo a católica e afro-brasileiras – enquanto legado espiritual que se nacionalizava e até certo ponto se culturalizava nesse movimento, participava

aqui de um embate mais amplo, como aponta Ridenti, entre distintas aspirações de segmentos de elite pela definição do autêntico. Não essa aproximada às de bem – em sentido moral e como algo possuidor de valor – e cultura.

Nesse aspecto, pareceria mais adequado se falar de religiosidades subalternas do que de “Religião”, visando acentuar: por um lado, certa precariedade institucional destas religiosidades diante do oficial; mas também, se explorar suas representações fílmicas como algo em construção e capaz de entrever a própria experiência do praticante; em alguns momentos o surpreendente e excessivo e, por vezes, avaliado positivamente por alguns intelectuais e artistas emergentes justamente por tal contraposição ao dominante. Sintonia verificada entre distintos segmentos dentre os relativamente dominados nas artes, literatura, política e religião, e que também se verificaria nas próprias Ciências Sociais sobretudo entre os anos 1970 e 1980.

Desdobramentos das questões acima: será que o desafio de se vencer as distâncias entre realidade religiosa e fílmica poderia contribuir para a apreensão da especificidade da nossa modernização periférica? Ou seja, até que ponto a produção local teria podido levar a cabo o projeto iluminista revolucionário de desmistificação da religião entendida como tradição? Isso teria sido possível emprestando-se, por exemplo, às representações de nossa espiritualidade uma narrativa ficcional ou, no máximo, épica ou folclórica? Principalmente se tal estranhamento ou crítica às religiosidades subalternas significasse se localizar – assim como médicos e juristas de gerações anteriores, ou conservadores integrantes das Academias de Letras e Institutos Históricos Geográficos – opostamente aos dominados no campo religioso, até onde isso seria possível?

Adianto que a resposta proposta nesse capítulo é negativa; que esse distanciamento não teria sido possível, a despeito do projeto revolucionário contido no Cinema Novo, mas inclusive por conta desse projeto. Que os cineastas teriam deixado escapar ao controle certos sentidos não pretendidos (Ferro, 2010) em suas obras; um excesso produtivo no jogo contrastivo com as impossibilidades do nosso cinema, mas que acabaria propiciando um campo de possibilidades futuras bastante fértil. Isso para telenovelistas e cineastas – cujo melhor exemplo seria Nelson Pereira dos Santos sobre o tema. Ao mesmo tempo, pretensões intelectuais homogeneizantes sobre o popular e sua religiosidade foram se mostrando inviáveis, com parcelas dos próprios subalternos por vezes rejeitando identificações com a afro-brasileiridade (Azevedo; Bastide; Fernandes; Ortiz; Pierson). Tal complexidade condicionaria,

mas não impediria o processo de reavaliação do popular – com a respectiva culturalização do afro-brasileiro – como bem público que precisaria ser defendido, algo que não teria sido possível sem uma alteração de mais longa duração no padrão de dependências em que se reposicionavam dominantes e dominados como partes de um coletivo nacional constituído por anônimos entre si (Anderson, 2008).

Um primeiro passo a favor desse argumento “negativo” – de que o “cinema religioso” não teria podido controlar seus produtos – baseia-se na constatação de que se naquele contexto a maioria das teorias da modernidade apostava num processo de secularização que expulsaria a religião para instâncias cada vez mais privadas, o que de fato se observou foi um fenômeno religioso em plena ebulição – não só no Brasil, mas também em várias outras regiões pós-colonizadas do mundo. Embarçando abordagens lineares, o mesmo movimento de alteração no padrão de interdependências que pressionava nossa estética e campo intelectual também redefinía o lugar do religioso e do popular em nossa mitologia. Ou seja, se intelectuais, jornalistas e artistas encontravam na religiosidade popular potencial simbólico-expressivo e político consideráveis, não era menos verdade que praticantes religiosos pudessem tanto se favorecer quanto ser prejudicados pela produção, reprodução e divulgação de imagens das suas práticas (Carvalho, 2017; Castillo, 2008; Tacca, 2003). Diante do que, apenas ao preço de uma normatividade empobrecedora é que em nosso caso se poderia instituir uma realidade na qual a religião estaria seguramente afastada da cena pública (Asad, 2010) e, assim, simplesmente se opor à arte mais moderna e tecnicamente custosa, o cinema, ao que possivelmente foi a fonte arcaica de todas as artes – excetuando-se talvez o cinema –, a “religião”.

Dessa forma, no Brasil, a religião do tempo presente vivida em sua concretude estava naquele exato momento tornando-se tema digno de interesse de uma maneira sem correspondente nos contextos sociofílmicos europeu e norte-americano. Estes últimos, interessando-se pelas histórias bíblicas (Vadico, 2015) ou enclausurando o não oficial no gênero terror ou sobrenatural, acentuavam a polarização entre sagrado e profano tornados substâncias imiscíveis, quase irracionais uma diante da outra. O *mysterium tremendum et fascinans* de Rudolf Otto. Nada mais distante de nosso cinema e telenovélismo, para os quais seria difícil se falar de um sobrenatural desse tipo, já que o mágico-religioso tendeu aqui a ser apresentado como conatural à racionalização e equipamentos sócio e psicoafetivos dos personagens, talvez ainda mais em obras como *Amuleto de Ogum*, (1974) de Nelson Pereira dos Santos, *A força de Xangô*, (1977) de Iberê

Cavalcanti, O Pagador de Promessas, (1962) de Anselmo Duarte, As noites de Iemanjá, (1971) de Maurice Capovilla, ou mesmo Tenda dos milagres, (1977) de Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

Assim, realidade magificada que se transformava em simultâneo às dinâmicas estéticas, políticas e econômicas, teria sido esse momento desafiador a respeito da construção social dos valores e, portanto, das definições do bem, belo, mal, perigo e da ordem. Dessa forma, a religião dos subalternos e, portanto, os próprios subalternos passavam por uma modificação em sua relação com a “boa sociedade”, agora colocada sob suspeita em sua bondade por todo um movimento mais à esquerda do espectro político. Como indicado, algo só possível graças a uma alteração na balança de poder entre dominados e dominantes que questionava os significados dos diversos objetos culturais em contato. Objetos esses que nos explicavam a nós mesmos ao tempo em que nos mostravam para o mundo (Silveira, s/d), no caso: cinema e religiosidade popular.¹

Até porque, se para muitos a ida a um terreiro era algo estonteante, para outros porém, seria o acesso ao cinema talvez o programa extraordinário; algo mais impactante quem sabe que bater um papo com pombagiras! E se europeus e norte-americanos podiam definir possessões, êxtases, aparições de espíritos e demônios como “outros” distantes espacial e temporalmente, entre nós eles podiam estar a alguns metros de distância. Enfim, as diferenças na exploração do tema entre nós e muitos europeus e norte-americanos não resultariam tanto de uma falha nossa – embora questões relativas a recursos técnicos sem dúvida sejam importantíssimas –, mas muito mais de um campo de possibilidades específico, de uma produtividade simbólica. Campo que se mostraria capaz de não apenas registrar as práticas dos subalternos, mas apreendê-las belas ou necessárias, heterogêneas, dignas de serem vistas e propícias a aumentar o valor daquele que as mostra: recomposição da relação entre cinema e religião dependente da redefinição da relação elite-popular que favoreceria afinidades entre performances contraculturais.

Assim, ao falarmos de cinema e religião talvez fosse mais adequado se pensar em termos de meios e mediações aos problemas levantados e, ao se colocar numa mesma rede relacional agências aparentemente distantes, questionar: como filmar um feitiço? Como, por quem, e para que/quem filmar, ou melhor, como construir orixá? A experiência possessional, como torná-la significativa, e visando quais efeitos? Haveria algo como um dado padrão de dependências em

que se enredariam potências expressivas e formas de vida, algo capaz de pavimentar o acesso a uma maneira de se filmar um surto messiânico ou retratar uma liderança carismática? Ou fazer surgir um santo, Jesus, ou Diabo na tela sem simplesmente se reproduzir de forma piorada o receituário hollywoodiano?

Não bastava aos cineastas responder ao desafio de mostrar o povo em sua religiosidade no cinema. Isso já havia sido feito pelas chanchadas dos anos 1950, e até mesmo pelo cinema mudo em documentários como *Manoelina: a santa dos coqueiros*, de 1931, ou na *Missão de pesquisas folclóricas* de Mário de Andrade (1938). A mudança era figuracional (Elias) e, portanto, o problema a partir do Cinema Novo tornava-se o de como fazê-lo de modo a fornecer a esse povo a missão que os novos produtores emergentes no campo intelectual esperavam dele, e ainda assim fazê-lo de modo a instituir tal povo como narrador de si e realizador do próprio destino, de forma a que a obra cinematográfica cumprisse sua função pedagógico-revolucionária (Cunha, 2016; Ridenti, 2000) enraizando-se em nossa verdade histórica. Mais ainda, fazê-lo abordando religião, esse tema controverso diante do devir moderno e, no limite, da revolução. Segundo Ridenti, nos anos 1960:

[...] havia uma ligação íntima entre expressão política, artística e científica todas voltadas para a revolução brasileira – que conduzia os jovens engajados da classe média a militar no cinema, no teatro, ou em qualquer outra arte, no jornalismo, na universidade, e/ou em algum partido político revolucionário – sendo essas opções encaradas como formas de realização de projetos coletivos e não essencialmente como [...] opção de carreira. (Ridenti, 2000, p. 92)

Independentemente das imensas ambições dessa geração, e da embaraçosa circunstância de que o “povo” reivindicado sequer assistia às obras mais progressistas, estando também oficiantes mágico-religiosos e fílmicos muito distantes socioeconomicamente, muito provavelmente esse esforço teria, paradoxo das consequências, minimamente contribuído para o aumento do valor simbólico de tais práticas subalternas no disputado mercado mágico-religioso local, além de contribuído para alterar a maneira como as religiosidades populares seriam retratadas doravante.

Abjeto mal absoluto e o ressentimento do fraco

De fato, é em José Mojica Marins, o Zé do Caixão, que encontramos as expressões mais nítidas de um mal absoluto no cinema brasileiro dos anos 1950-1970. Todavia, justamente pelo seu caráter ficcional identificado ao gênero terror destoante das obras aqui exploradas, não tratarei da obra deste, o que mereceria trabalho à parte. Ao contrário, começo por outro filme dos anos 1950: Meu destino é pecar (1952).

Filme produzido pela Maristela, conta história de amor entre Helena e Paulo. Entre os dois se interpõe Lúcia, personagem apaixonada e rejeitada que diante da rejeição decide prejudicar Helena. É quando a empregada Naná entra em cena, levando Lúcia a uma “macumbeira”, Nhá Zefa, por ela frequentada. Num ambiente escuro Lúcia oferece presentes à “macumbeira”, ao que se dá uma dança estereotipada e aparecem “alabês”. Assim, a religião popular corresponderia de forma mecânica às aspirações inconfessadas visando produzir infortúnio aos bem-aventurados, sem maiores articulações ou elaborações sobre a prática ou suas relações com os padrões relacionais, que não uma troca autointeressada de parte a parte: demandante ressentido x ofertador mágico.

Algo só em parte semelhante ocorreria noutro filme da década, Caiçara (1950) de Adolfo Celi, da Vera Cruz, em que uma feiticeira negra e velha surge assimilada à figura do abjeto ressentido. Mas no caso, para ao longo da trama desfazer-se o estereótipo. Seja como for, em ambos os filmes se as práticas mágico-religiosas remeteriam a um ardil do fraco contra o forte capaz de inverter a balança de poder, também se acusa o inconfesso, o abjeto em oposição à boa sociedade ou à religião verdadeira. Emergem daí os ressentimentos mais íntimos do povo, tidos como ameaça à ordem pública, como aliás se lia nos jornais brasileiros de anos anteriores; sobretudo no auge da perseguição às religiosidades subalternas nas décadas de 1920-30, em especial as afro-brasileiras. Pois, a religiosidade subalterna aqui identificada à “magia negra” não teria função social alguma, sendo sintoma anômico negativamente aproximado a uma liminaridade socioespiritual.

Muito distantes estamos das sutilezas de um Madame Satã, (2002) de Karim

Ainouz, Cafundó, (2005) de Clóvis Bueno e Paulo Betti, Ojuara: o homem que desafiou o Diabo, (2007) de Moacyr Góes, ou mesmo Amuleto de Ogum. De fato, essa identificação entre o espiritual popular e o abjeto nunca desapareceu completamente em nosso cinema; mas em muitos momentos ela seria ressignificada como expressão de resistência. Por exemplo, em Cidade de Deus, (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, quando Dadinho, figura identificada à abjeção e mal absolutos ganha seu novo nome, Zé Pequeno. Nesse momento o então Zé Pequeno também recebe do Sete Caldeiras incorporado num pai de santo em cemitério, a “guia” que haveria de lhe proteger doravante. Não poderíamos dizer ser essa marca da liminaridade em articulação ao mal e ao mágico-religioso o que nos é apresentado aí de modo reelaborado? Nesse caso, Dadinho ao ganhar novo nome assume aquele aspecto abjeto, corrupto a que esteve todo o tempo sob suspeição em sua vida, mas agora se torna mais forte com isso, pois o faz apropriando-se de si, reflexivamente, como afirmação violenta diante do mundo. Diz Sete Caldeira: “Suncê fala nada que já sei o que suncê quer... Suncê quer poder. Suncê tá certo, deixa o Sete Caldeira dar poder pra suncê.” (Cidade de Deus, 2002) O próximo filme parece ser um caso dessa figura dupla de resistência e subversão, mas atrelada a um objetivo coletivo.

Revolução e religião: maquiavelismo e o ópio do povo pobre e “preto”

Barravento (1962) é o primeiro longa de Glauber Rocha. Nele se cruzam caso de amor, exploração do trabalho e religiosidade afro-brasileira. Para além da importância do autor, em Barravento observamos uma série de fatores dentre os que aqui interessam. A fala abaixo é do anti-herói Firmino protagonizado por Antônio Pitanga:

Vocês arrastam rede todo dia sabe pra quê? Pra meter dinheiro na barriga de branco. [...] A mim é que ninguém explora mais. Agora só trabalho é por minha [...]. Corro risco, mas sou livre como um xaréu no mar. [...] Se vocês soubessem ao menos assinar o nome, mas não adianta não, vocês são analfabeto. É pensar que o mundo é todo na base da miséria. (Barravento, 1962)

Firmino se dirige aos pescadores de uma pequena vila nos arredores de Salvador, todos antigos companheiros de copo e de faina, todos homens de cor mas, nitidamente, diferentes de Firmino. Este andava distintamente vestido, “embranquecidamente” ao estilo “Zé Pelintra”. Nesse longa, embora a religião – no caso, o Candomblé – apareça como tema importantíssimo, dificilmente se poderia falar que se trata de um filme religioso. Todavia, o tema encontra-se de tal forma imbricado às condições estruturantes das ações das personagens, que qualquer discussão da obra seria impossível sem considerá-lo.

Pode-se dizer que em Barravento se condensam características da mitologia nacional em que a sorte do povo de cor se partiria entre a dimensão do trabalho como castigo e a libertação propiciada por zonas de excitação, relaxamento e sentido advindos da rua, do erótico, da violência, da religião e da festa. Mas tudo isso devendo reunir-se num todo complexo que mistificaria a relação do subalternizado com o mundo. Simultaneamente, a condição de exploração vivida por tais pescadores se define por sua dependência laboral aos proprietários dos equipamentos de pesca; para viver, os trabalhadores submetem-se a essa relação opressiva de maneira resignada.

Será fazendo do questionamento da resignação o primeiro movimento emancipatório do povo em direção à luta propriamente política, que Glauber Rocha construirá seu anti-herói Firmino na refrega com o adversário mais direto deste. Chama-se Aruã, jovem pescador respeitado no local contra o qual Firmino descarrega sua fúria. Mas, após levar uma surra de Aruã em disputa de capoeira, Firmino que já tinha uma velha rixa com este vai até a mãe de santo local, mãe Dadá, pedir “trabalho” contra àquele. Mas Aruã é filho de Iemanjá, e mãe Dadá se nega, expulsando Firmino do terreiro, dizendo que naquela casa não se faz nada contra filho de Iemanjá. Ou seja, não se nega que se faz malefício, apenas que há uma restrição.

Após a negativa Firmino vai até pai Tião. Nesse momento, a luminosidade se fecha, apenas a porta da casa de pai Tião, marcada com um símbolo cabalístico aparece. Pai Tião, aparentemente solitário, não aparece. Ouve-se sua voz de dentro de casa e, após, filma-se um despacho com profusão de animais mortos no chão, à noite, ao pé de um coqueiro, tendo ao fundo o som dos atabaques. Contraste inequívoco entre a casa de Tião e o espaço comunitário do terreiro onde será mostrado um caso de possessão. Todavia, contraste que não

expressaria superação do incômodo do cineasta com a religião em geral. Por exemplo, embora sendo de fato no terreiro que se dará a maior sequência propriamente religiosa do filme, Glauber Rocha aparentemente não foi capaz de tirar maiores consequências dramáticas da possessão.

Numa sequência bastante longa a mãe de santo aparece, fala, assistimos ao que parece ser um xirê, jogo de búzios, presença de Iaôs, e a personagem Naína, uma não iniciada que “cai no santo” de forma desordenada. Na roda do barracão não há plateia, apenas umas poucas filhas de santo dançando lenta e monotonamente – diferente da segunda sequência no terreiro, em que as mulheres aparecem nitidamente com seus rostos e olhos filmados, dançando de forma muito mais dinâmica, coordenada, e rica em sua coreografia, ou da última, em que se registra a raspagem da iniciação de Naína.

Todavia, nada semelhante à espetacular aparição dos orixás em Tenda dos Milagres de Nelson Pereira dos Santos, de mais de 15 anos depois, ou do poder evocativo presente nas cenas extáticas e sacrificiais de Deus e o Diabo na Terra do Sol. Assim, se não há dúvida de que Glauber Rocha revela, talvez mesmo sem o querer, algo de importante sobre candomblés, ele não dá o passo mais reflexivo em direção ao reconhecimento desse Candomblé como valoroso em si mesmo. As sequências relacionadas aos candomblés estão todo o tempo limitadas pelo confronto com o sofrimento vivido por Naína, que resiste em cumprir sua obrigação com Iemanjá, lutando mesmo contra a prescrição da comunidade e da mãe de santo. Assim, se do ponto de vista cinematográfico a possessão chama a atenção do diretor pelas potencialidades estéticas, plasticidade e corporeidade “inconsciente”, essa mesma corporeidade e inconsciência, ou suposta perda de consciência na experiência extática acusariam o perigo da ilusão trazida pela religião. A religião afasta da realidade!

Já pai Tião, clauso, contrasta como representante de ofício inferior, acusando-se hierarquias já presentes no campo religioso de então. De fato, tanto no terreiro quanto na casa de Tião fica-se com a impressão de que o dionisíaco, o excessivo e transbordante das energias do povo, estariam sendo desperdiçadas. Também em ambos o feitiço pode ser demandado, mas o terreiro se mostra predominantemente lugar de ritual sujeito a restrições, e não apenas lugar para satisfação de desejos egoístas. Mais ainda, o realismo desencantado da imagem do “despacho”, quando confrontado à sequência no terreiro em que ocorreu a possessão, ou mesmo ao onírico da “puxada de rede”, parecia desmistificar e rebaixar o valor de feitiço e feiticeiro; denunciar duplamente seu caráter não

apenas de desperdício das potências criativas do povo, já que mero facticius, feito por mãos humanas. Mais que isso, tratar-se-ia de ação sem qualquer apelo estético ou vinculatório comunitário. Corroborando essa interpretação, pela manhã dois pescadores são filmados sem que se mostrem seus rostos, próximos ao despacho numa atitude desdenhosa, dizendo que “feitiço não pega em Aruã”.

Como indicado mais acima, os candomblés de então estavam acautelados quanto aos perigos dos usos de imagens e representações do culto. E, além de alguns praticantes participarem diretamente da luta em sua defesa, tinham aliados entre intelectuais e artistas de prestígio como Jorge Amado, Pierre Verger, Edison Carneiro e Roger Bastide, entre outros. Foi só então que pesquisas, mudanças no Código Penal, relações políticas locais, assim como a melhora no teor das matérias jornalísticas após o boom das perseguições entre os anos 1920-30, imporiam mudanças nas imagens públicas das religiosidades populares. Daí, as típicas referências pejorativas aos candomblés dariam lugar mesmo a menções elogiosas nos jornais (Carvalho, 2017).

O que então se destaca é certa dificuldade ao se tentar tornar a religião objeto fílmico. Pois haveria questões incontornáveis relativas as muitas formas de simbolização com pretensões religiosas, inclusive às de base cristã, que não poderiam nem ser desconsideradas, nem simplesmente contrapostas ao moderno. Daí os paradoxos ao se tentar superar linearmente as tensões entre prioridades estéticas, dilemas políticos e sentidos próprios ao religioso. Pois, se o próprio Glauber afirma se tratar de filme antirreligioso, parece também que, como indicado, o Candomblé aparece algumas vezes em Barravento feito núcleo comunitário integrador e orientador da vida do povo. Mais outro paradoxo: Glauber Rocha provavelmente percebeu as potencialidades estéticas do cerimonial afro-brasileiro. Todavia, seu aspecto de obstáculo nunca desaparece, sendo mediante a profanação de Aruã por Firmino que se dá o revés na trama.

Prometido de Iemanjá, Aruã não deveria ter relações sexuais com mulher. Compreendendo residir aí o poder mágico deste, Firmino, completamente amoral planeja desmontar sua santidade, desmistificá-lo. Sua ponderação entre fins e meios é a princípio instrumental. Mas aí, novo paradoxo, pois seu plano depende da sustentação da crença coletiva na santidade de Aruã, uma vez que, levando Aruã a estabelecer relações sexuais com Cota, personagem da belíssima Luíza Maranhão, conduz em seguida o pai de Naína, outro prometido de Iemanjá atormentado pelo passado, a cometer suicídio. Após se afogar ao buscar Iemanjá no mar em que, por sugestão de Firmino, estaria a chamá-lo, a morte do pai de

Naína é sucedida pela de outro pescador que acompanha Aruã ao mar na tentativa de salvá-lo; suicidando por fim a personagem de Luíza Maranhão, cheia de remorso por ter participado da trama cruel de Firmino. Após todo acontecido, Firmino grita a todos que viu Aruã com mulher.

O problema é que para conspurcar Aruã, teve-se que reafirmar a realidade religiosa! Essa realidade que Glauber afirma todo o tempo ser ficção. Após a revelação, Aruã parte ferozmente em direção a Firmino. Nova disputa de capoeira, mas dessa vez, entre um Firmino mais consciente do seu propósito, e um Aruã ferido pela perda de sua magia, o primeiro leva a melhor. Todavia, Firmino não demonstra querer destruir Aruã. Ao contrário, após a vitória levanta pelo cabelo a cabeça de Aruã como se dissesse: é só isso que somos, todos humanos, é com essas forças que contamos. O faz excitado, esbaforido pela luta, numa sequência de imensa força dramática, pela imagem que, duplamente, converte o santo em homem enquanto consagra o humano.

Na verdade, as imagens cristãs apareceriam positiva e negativamente, como num embate entre duas versões do cristianismo. Numa, a cena remeteria ao batismo de Jesus Cristo por João Batista, fazendo do homem um novo sagrado-encarnado, consciente de sua missão histórica. Diz Firmino: “Vou lhe deixar você vivo pra salvar o povo! É Aruã que vocês devem seguir! O mestre não, o mestre é o escravo!” Belíssima cena! Noutra, ao falar do mestre de pescaria também se pode remeter ao “Mestre” como sendo o próprio Cristo da obediência, líder de pescadores com sua moralidade de escravo tão criticada por Nietzsche. Firmino sintetiza os paradoxos da posição esclarecida gramsciana a respeito do intelectual orgânico, esse mediador-mensageiro, mas também Exu, que precisa ser duplamente parte e “outro” do povo, orientando-o no processo de apropriação da sua realidade enquanto espera desse povo que seja diferente do que é. Complexa relação entre estética, política e cultura popular, em especial religião popular no período, e que atualiza o questionamento sobre se eventuais (im)possibilidades de um típico cinema religioso ali estariam ligadas não apenas a questões técnicas e econômicas, mas também, a persistência da religião em nossa modernidade periférica.

Como já indicado, Glauber Rocha quis fazer filme antirreligioso, “contra candomblés”². Todavia, embora em sua história a prática mágica possa ser reivindicada objetivando o mal, não é nela que se encontra a verdadeira razão dos infortúnios, mas numa sociedade desigual sob o complexo raça, analfabetismo e classe, e marcada pela exploração do trabalho humano. Nesse

sentido, a instrumentalização da religião para causar malefício seria complexo alienante a que os subalternos lançariam mão eventualmente em prol da realização de desejos nem sempre aprováveis. A realidade religiosa não é questionada enquanto crença. Ao contrário, é a “necessidade” de que tal crença exista que seria sintoma de problemas mais profundos.

Seria mais justo se dizer que, próximo à ideia marxista de ópio do povo, Glauber Rocha se empenha em fazer a crítica de uma sociedade que ainda precisa de religião, como aliás o fez o próprio Marx, do que a crítica da religião em si mesma³. Ou seja, se em Barravento a religiosidade ainda que gozando de imenso espaço na narrativa, não se constituía como fator autônomo diante das estruturas materiais, em Caiçara e Meu destino é pecar, obras da década anterior, ela é absolutamente destituída de significado que não seja o atendimento ao autointeresse ou sintoma do atraso. Algo entre patologia sociopsíquica e feitiçaria em oposição à função moral agregadora atribuída à “verdadeira religião”. Mas o que seria a verdadeira religião?

Durante o século XX a luta por existir das expressões protestantes passava por se oferecer alternativas atrativas num contexto sufocante de um Catolicismo que a tudo abarcava; já para o Catolicismo tais pretensões concorrentes teriam soado ato pretensioso e desintegrador da “Verdadeira Igreja”; enquanto isso, para expressões como o letrado kardecismo mas, principalmente Umbanda e Candomblé, tratou-se de primeiramente se aspirar ao estatuto de religião; se poder neutralizar ou, ao menos, escapar das interpelações – fundamentadas originariamente nos artigos 156, 157 e 158 do Código Penal de 1891 e depois no Código Penal de 1940 – de jornais, médicos, juristas e polícia. Ao mesmo tempo não era simples se abrir fogo contra um Catolicismo impregnado no habitus mágico-religioso nacional (Queiroz, 1968). Assim, as condições concorrenciais de partida entre as diversas expressões teriam sido bastante desiguais durante boa parte do século XX. O que significa dizer também que se as diversas possibilidades historicamente disponíveis aos agentes desigualmente localizados impunham distintas estratégias, objetivos e articulações com os poderes centrais do Estado, mercado, política e intelectuais, tal circunstância também se definia por uma avaliação desigual e sempre em movimento quanto aos valores correlativos dos diversos capitais espirituais atribuídos aos jogadores. Nem tudo era considerado religião, ou tão “Religião” quanto outros – ou seja, nem todos eram Catolicismo e Protestantismo. O valor relativo de uma prática espiritual encontrava-se, portanto, sempre em dependência de validações não estritamente religiosas, sobretudo, como acima indicado, diante da perseguição dirigida aos

dominados.

Riscos e perigos da modernidade: inversão, sincretismo e autenticidade

No ano de 1962 estreia filme sobre o tema religioso que faria história no cinema brasileiro. Nele, ao tempo em que eram relacionados litoral e sertão na composição dos conflitos que dariam sentido à trama, também seriam explorados os dilemas entre uma determinada religiosidade popular e os desiguais processos e velocidades modernizadoras nacionais no mesmo momento em que o Catolicismo – e boa parte das Ciências Sociais – tentava explicar a perda de sua clientela para as “religiosidades do povo”. Tratou-se de *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, filme baseado na peça homônima de Dias Gomes sendo, provavelmente, um dos mais propriamente religiosos dentre os filmes brasileiros. Somos aí apresentados a Zé do Burro, protagonista que com sua pureza e moralidade inflexíveis portaria um tipo de grandeza cativante, síntese dos ideais de um popular sobrevivente em um Brasil profundo.

Na tentativa de cumprir promessa feita em terreiro visando à cura de Nicolau, seu burro, o protagonista tensiona-se em longa refrega com o pároco Olavo de Salvador. Depois de curado o burro, Zé do Burro carrega por sete léguas imensa cruz à ser descansada no interior da igreja de Santa Bárbara. Chegando, porém, às portas da igreja, acompanhado de sua esposa, o pároco lhe nega entrada após investigar, questionando o próprio Zé do Burro, sobre a natureza de sua promessa. Dá-se o diálogo:

ZÉ: Graças a Santa Bárbara, a morte não levou o meu melhor amigo. PADRE: [...] Mesmo assim, não lhe parece um tanto exagerada a promessa? [...] ZÉ: Nada disso, seu Padre. Promessa é promessa. É como um negócio. Se a gente oferece um preço, recebe a mercadoria, tem que pagar. [...] É toma lá, dá cá. Quando Nicolau adoeceu, o senhor não calcula como eu fiquei. PADRE: Foi por causa desse... Nicolau, que você fez a promessa?

Mas, ao saber que se tratava de um burro, o padre exaspera:

PADRE: Então esse que você chama de Nicolau, é um burro?! [...] ZÉ: Meu burro sim senhor. [...] Porque quando vi que nem as rezas do preto Zeferino davam jeito... PADRE: Rezas?! Que rezas?! ZÉ: Seu vigário me desculpe... mas eu tentei tudo. [...] PADRE: Você fez mal, meu filho. Essas rezas são orações do demo. ZÉ: Do demo, não senhor. PADRE: Do demo, sim. Você não soube distinguir o bem do mal. Todo homem é assim. Vive atrás do milagre em vez de viver atrás de Deus. E não sabe se caminha para o céu ou para o inferno. ZÉ: [...] Como pode ser, Padre, se a oração fala em Deus? PADRE: Meu filho, esse homem era um feiticeiro. ZÉ: Como feiticeiro, se a reza é pra curar? PADRE: Não é pra curar, é para tentar. [...] ZÉ: Bem, eu só sei que fiquei bom. Mas com o Nicolau não [...] Foi então que comadre Miúda me lembrou: [do] candomblé de Maria de Iansã; PADRE: Candomblé?! (O Pagador de Promessas, 1962)

Dá-se uma discussão sobre os cultos fetichistas, Diabo e macumba, que o padre move contra Zé do Burro, o qual se defende afirmando que, não havendo devoção de Santa Bárbara em sua cidade, e sendo ela Santa-Iansã, ele teria feito o certo. O padre vai testando as crenças do protagonista, seu sincretismo afro-católico⁴ brasileiro, suas ações, inserindo uma interrogação nas convicções do protagonista. Começa o verdadeiro padecimento de Zé do Burro: não o trajeto entre sertão e cidade, mas o que na cidade lhe aguarda. Aliás, já na primeira noite o malandro Bonitão dorme com sua esposa. Gradativamente o sertão parideiro de fanatismos vai desaparecer para dar lugar ao motor urbano da história (Carvalho, 2019). E, com o sertão feito lonjura esquecida em meio a nossa aventura civilizatória, o urbano torna-se campo das tensões constituintes do agora. É aí que, de forma semelhante à Aruã em Barravento, Zé do Burro deverá converter o mito do sertanejo politizando-o em história. Inverte-se a relação entre Catolicismo oficial e popular, fazendo desse catolicismo rural, sincrético, festivo e iletrado, expressão do autêntico em oposição ao artificialismo autointeressado da cúpula ilustrada e cidadina. Mas isso não ocorre sem que uma crise se instaure na consciência de Zé: “Não sei, Rosa não sei. [...] Já não entendo nada parece que me viraram pelo avesso e estou vendo as coisas

ao contrário [...] O céu no lugar do inferno... o demônio no lugar dos santos” (O Pagador de Promessas, 1962).

A dinâmica que se instaura no novo contexto impõe uma série de dilemas sobre os sentidos do verdadeiro, falso, certo e errado. Logo a imprensa e a polícia aparecem. O padre tenta convencer o policial a expulsar Zé do Burro do adro da igreja, enquanto o repórter passa a inflacionar o valor de mercado de suas matérias enquanto filtra em seus registros os acontecimentos de acordo com categorias políticas estranhas a Zé do Burro, como: reforma agrária, exploração, revolução, messianismo e emancipação. Mas Zé do Burro era fundamentalmente homem muitíssimo religioso e de uma moralidade aparentemente conservadora. Sua determinação visa justamente garantir o equilíbrio entre a graça concedida pela santa e a devida retribuição antecipada. Com isso, em O Pagador de Promessas as contradições entre os diversos segmentos sociais não se dão pela redução à dicotomia capital-trabalho, embora ela também esteja presente.

Numa dada sequência, enquanto a imagem de Santa Bárbara segue para o interior da igreja, do lado de fora ficam Zé do Burro e o povo de santo que acabara de lavar as escadarias do templo. Mesmo assim, todo espetáculo procissional do cortejo católico oficial conferirá ainda mais autenticidade à fé de Zé do Burro, que observa a imagem com imensa ternura, firmando que as divisões seriam resultantes do capricho humano, e não da relação do personagem com o sagrado. Tal relação é imediata, e todas as expressões de veneração a esse sagrado seriam adições mágicas em seu favor. Relação de tipo freyriana: fervorosa e devocional, mas pouco afeita à teologia e refinamentos dogmáticos. Muito flexível simbolicamente, não concede quanto a sua honra, à palavra empenhada. Assim, se não cede à negativa do padre, dizendo que entre ele e a santa ficaria com a santa, também não fraqueja diante da filha de santo do terreiro do Gantóis, que o convida a resolver sua pendência no terreiro com Iansã – prometera ir à igreja.

Assim é que na cena do cortejo melhor amarram-se as ações que destacariam o herói do mundo, decidindo-se seu destino: o santificado, tornando sacro através do seu próprio sacrifício, vai gradativamente tendo seu corpo apropriado por uma série de outros até então não significativos para ele; todos aderindo como parte da provação, enquanto Zé se despede destituído de si. Inclusive, como o Aruã de Barravento, insinua-se desinteresse de Zé do Burro por mulher ou bem material. Enquanto isso, todo um conjunto de ações alheias marcadas por lógicas, sejam políticas, estéticas ou mercadológicas vão explodindo ao redor,

imprimindo desfecho trágico ao drama.

Enquanto a escadaria da igreja transformava-se em feira livre gravitando ao redor de sua figura, Zé é incapaz de agir instrumentalmente ou dialogar conscientemente com os acontecimentos. Ao invés da farsa religiosa desencantada pela lente da arte vanguardista, ou da fantasia do popular tornada espetáculo folclórico ou cômico, talvez a obra se aproxime da tragédia. Impossibilitado de ponderar relações entre fins e meios age por dever, acelerando sem o querer os desdobramentos trágicos em que vai sendo enredado; construído feito uma espécie de liderança carismática revolucionária ameaçadora da ordem pública, sofre a intervenção estatal repressiva que levaria ao seu fim. Mas seu fim estava desde o início decidido. Zé do Burro morre baleado pela polícia, o povo o leva em cena hoje clássica para dentro da igreja; seu corpo morto e destituído de individualidade cumpre a promessa feito mártir de todos.

Para concluir, aponto quatro recorrências nessa estética. Primeiro, o sincretismo de Zé do Burro que sem problemas identifica Iansã e Santa Bárbara não é algo à parte na produção da época. Sincretismo presente em diversas obras, principalmente, na virada para os 70. Também, grande parte das histórias acontece na região Nordeste, entre Salvador e sertão; lugares ricos em mana residual de um Brasil profundo, só palidamente persistente nas áreas mais desenvolvidas do país – excetuando-se o Rio de Janeiro. Em terceiro lugar há predominância: por um lado do Catolicismo popular aparecendo mais no sertão e, por outro, das práticas afro-brasileiras então mais visíveis no litoral, com recorrentes imagens praieiras nas tomadas. Isso sobretudo em duas cidades: Salvador seguida do Rio de Janeiro, sendo que muitas vezes, como em Tenda dos milagres, A força de Xangô e Iara, a virgem proibida, as duas cidades aparecem se relacionando espiritualmente. Por fim, o Catolicismo da cúpula se torna alvo de ataque ideológico, origem dos males, acentuando-se os compromissos desta cúpula com os interesses dos dominantes. É assim em Deus e o Diabo na Terra do Sol, mas também em o Pagador de Promessas, Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz (1967) de Paulo Gil Soares e Auto da Compadecida (2000) de Guel Arraes, além de clássicos do telenovélismo como Roque Santeiro.

Subalternidade, miscigenação, inversão e poder

Concluo a análise com *Tenda dos milagres* de 1977. Trata-se de adaptação realizada por Nelson Pereira dos Santos da obra homônima de Jorge Amado (1969). O filme dialoga com outro trabalho de Nelson Pereira dos Santos, *O Amuleto de Ogum*. Em ambos, assim como em *Anjo Negro* de José Umberto (Nery, 2012), observa-se não só um tratamento positivo das religiosidades afro-brasileiras, como também se tece uma relação entre práticas subalternas e ganho de poder, com cenas de inversão e valorização dos subalternos a partir da religião. Todavia, já não de forma passiva ou “exterior” – decreto do dominante ou do cineasta? –, mas mediante postura ativa, apropriativa do dominado em seus termos. Em *O Amuleto de Ogum*, por exemplo, filme ambientado na cidade do Rio de Janeiro, se apresenta a Umbanda em sua penetração para além dos indivíduos negros, ao tempo em que é mostrada verdadeiramente como religião. Em uma das cenas, o adversário do protagonista – protegido de Ogum –, buscando confrontá-lo à altura acaba aceitando ser iniciado por um pai de santo na Umbanda. Todavia, ao cair no santo e se apresentar vulnerável aos subalternos desiste do processo. Mas não sem antes, em transe, confessar a culpa por seus males e sua índole cruel.

Já em *Anjo Negro* (1990) de Paul Shapiro, contextualizado em Salvador, o protagonista é um homem negro identificado à figura de Exu que, ao ser recebido numa casa de brancos, acaba desorganizando a estrutura doméstica convencional. De fato, algo parecido acontece em *Tenda dos Milagres* em que o protagonista, Pedro Archanjo, desmonta/inverte taxonomias estereotipadas das representações do negro no Brasil. Pedro Archanjo é mulato, pai de santo, protegido de Xangô, namorador boêmio, escritor e bedel da Faculdade de Medicina da Bahia. *Tenda dos Milagres* é ambientado na cidade de Salvador do início do século XX. No filme, questões étnico-raciais e religião comparecem relacionadas em vários momentos e de forma mais explícita nas obras anteriormente discutidas. Aí se reproduz a repressão policial aos terreiros – como em *Baía de Todos os Santos* de Trigueirinho Neto (1960) –, além de se desfiar as teorias racialistas do período que lamentavam a miscigenação como causa de nossa degenerescência. Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos invertem esse argumento e, ao espírito de Gilberto Freyre, celebram a miscigenação como nossa força e singularidade.

Mais que isso, em *Tenda dos Milagres* a afro-brasileiridade seria fundamento espiritual capaz de nos proteger das ameaças de desintegração, da perda de

identidade e alheamento do que somos. Com o cineasta prestando reverência ao culto afro-brasileiro, recriando cenograficamente o ambiente do terreiro, pois considerava que “... não ficaria bem fazer as tomadas nas casas de culto, pelo respeito que se deve ter para com os dogmas dos remanescentes negros da Bahia” (Santos, 1975). Ou seja, inverte-se a narrativa e a religião deixa de ser causa de alheamento para tornar-se proteção contra este, proteção contra o esquecimento. Diz a canção de abertura do filme interpretada por Gilberto Gil: Aganju, Xangô; “Alapalá, Alapalá, Alapalá; Xangô, Aganju; O filho perguntou pro pai: ‘Onde é que tá o meu avô O meu avô, onde é que tá?’ O pai perguntou pro avô: ‘Onde é que tá meu bisavô Meu bisavô, onde é que tá?’ Avô perguntou pro bisavô: ‘Onde é que tá tataravô Tataravô, onde é que tá?’”. Também em *Janaina – a virgem proibida* (1972) de Olivier Perroy, que conta a história do artista Henrique do Rio de Janeiro que larga tudo para viver uma história de amor com uma baiana “misteriosa”, dá-se o diálogo:

Empresário do cantor: “Pra você além de dinheiro, nós demos sucesso”;
Responde Henrique: “Ora eu nunca fui tão infeliz quando tive tudo isso. [...] Aqui eu encontrei o que eu estava procurando [...] Aqui [na Bahia] eu tenho tudo que eu quero, tudo tão simples. E ainda encontrei Janaina. [...] Vocês não entendem dessas coisas, [...], você é incapaz de amar”. (*Janaina – a virgem proibida*, 1972)

Dentro de um espírito romântico, a Bahia seria puro afeto e espiritualidade em contraposição à racionalidade produtivista e instrumental corrosiva; Bahia ancestralidade, reminiscência do que nos humaniza. E, relacionado a isso, uma última coisa a se notar: a importância atribuída aos intelectuais na relação com a preservação dessa memória e autenticidade. A história de *Tenda dos Milagres* é a das comemorações da obra de Pedro Archanjo, ele mesmo intelectual. Todavia, pode-se dizer, trata-se de uma história sobre o tema da memória partindo-se das difíceis relações entre elite e popular na construção do nacional. Pois, na comemoração em que participam diversos jornalistas, um pesquisador norte-americano, uma historiadora local e várias autoridades, o embaraço estaria no esquecimento local sobre Pedro Archanjo; esquecimento acusado quando o pesquisador americano vem à Bahia falar sobre Archanjo, mas não encontra quem dele se lembre. Ou seja, foi preciso que um estrangeiro autenticasse nosso

valor para que então nos conscientizássemos com o que também se sugere que a conjunção entre cultura e intelectuais locais poderia nos fornecer símbolos distintivos mediante universalização de algo merecedor de reconhecimento, algo capaz de circular com sucesso nos mercados internacionais.

Invertendo-se lógicas convencionais, não seria o povo que não mereceria seus intelectuais e lideranças; ao contrário, alguns dos seus intelectuais eurocentrados e lideranças autointeressadas e incultas que seriam indignas do povo. Todavia sem aí se mover para uma solução revolucionária, mas rumo a um processo integrativo no qual o povo participasse de forma ativa na construção das narrativas de si através, por exemplo, de lideranças religiosas e mediadores intelectuais saídos do povo. O próprio Pedro Archanjo identificar-se-ia à figura do intelectual de Gramsci: “[O intelectual] deve sentir as paixões elementares do povo, compreendendo-as” (Gramsci, 2001, p. 221). Em uma das cenas, Archanjo é inquirido por Calazans, intelectual marxista: “Gostaria de saber como você, um homem de ciência, acredita em candomblé [...] Como você consegue conciliar o sim e o não?”. Responde Archanjo: “Não sou dois, sou apenas um, Pedro Archanjo Ojuobá mulato brasileiro! A ciência não me limita.”

E, embora também em Glauber Rocha se identifique ecos do intelectual orgânico de Gramsci, em *Tenda dos Milagres* inverte-se o esquema de Barravento e a religião, como dito, ao invés de fraqueza, faz-se força a ser apreendida pelo intelectual em sua verdade. O que por certo contribuiria para a culturalização das religiosidades subalternizadas tornando-as benfazejas, bonitas de se ver, e não mais perigo ou ameaça à saúde pública, ou restritas ao feitiço, sobretudo com a valorização da possessão.

Dilemas civilizacionais do religioso num cinema periférico

Em tese de doutorado explorei o quanto oficiantes espirituais dominados teriam ao longo do século XX se tornado habilidosos no jogo público de apreciação dos seus símbolos, atuando numa realidade aberta às ações “externas” pretensamente neutras, mas frequentemente parciais e violentas. Com o que, dever-se-ia considerar para o Brasil as dificuldades analíticas que se enfrenta ao se supor limites muito rigorosos quanto à separação entre sagrado e profano, público e

privado quando se trata do tema religioso. Isso nos sugere um objeto estético e pesquisatório, a religião, “rebelde”, instável. Mas instável e rebelde em relação à quê? Numa resposta direta: em relação aos contextos funcionalmente mais diferenciados de partes da Europa e Estados Unidos. Ou seja, regiões em que atribuições religiosas apartadas do secular seriam menos problemáticas, com a religião sendo definida como questão de escolha pessoal, crença – ou descrença; mas também, religião cada vez mais relacionada a um sentido transcendental-imaterial opositivo à vida prática. Isso é importante de ser mencionado por dois motivos. Primeiro, porque muito das acusações dirigidas às práticas populares tidas como feitiçaria e malefício – em oposição à “Verdadeira Religião” –, sustentou-se pela identificação de tais práticas com o autointeresse, a doença mental, o crime e a busca de compensações imediatas; mas também porque a maior parte da produção fílmica mundial se daria a partir desses centros irradiadores, inclusive os filmes religiosos. Ou seja, ao contrário do caso europeu, se no Brasil da década de 1950 não estava claro o que poderia ou não ser chamado de religião, era também certo que uma série de pretendentes engajados e desigualmente localizados – em termos de cor, classe, região, escolaridade, sexo e gênero – participavam do jogo. Isso embaralhava os limites do religioso em relação aos seus adversários, ao tempo em que dificultava a circunscrição e validação dos critérios de moralidade religiosamente motivada – mas não apenas.

Portanto, de fato o cristianismo traz em sua bagagem reivindicações transcendentalistas como condição à constituição desse “isso” a que chamamos “Religião” (Asad, 2010); mas também, que as condições locais concretas de reapropriação e reprodução de tais reivindicações fundantes frente a outros possíveis concorrentes, bem como os percursos político-jurídicos de tais apropriações não estão dados. Ou seja, trata-se de um objeto não apenas instável e rebelde, mas também predisposto a fornecer e controlar – assim como no caso do cinema – ele mesmo representações oficiais de si. Uma luta é travada e, no caso de contextos pós-coloniais quando já em processos de modernização acelerada em que atributos profanos de raça, classe e cor interpelam – e são interpelados por – gestos mágicos, em tais condições as interpenetrações jurídicas, intelectuais, estéticas, tecno-científicas e estatais não podem ser desconsideradas.

Foi o que se vivenciou durante boa parte do século XX, com tais instâncias não propriamente religiosas participando de tal luta por formas tão ou mais virulentas que o próprio cristianismo local frente aos “feiticeiros” populares,

cada vez mais tidos como criminosos ou expressões patológicas da pobreza e pele escura: ao invés de agentes do demônio, agentes do atraso! Nesse caso, o problema do mal ou dos males compelia a que gravitassem ao redor de dilemas civilizatórios semelhantes, tanto conservadores quanto progressistas no campo político dos anos 1950-70, divergindo-se mais quanto às leituras e propostas de superação para tais dilemas.

Assim, se as lutas religiosas quase nunca redundavam em lutas intrarreligiosas e, acaso se aceite que uma das funções precípuas da religião seria a de se “absolutizar o relativo e legitimar o arbitrário” como diz Bourdieu, se precisa perguntar sobre o que isso significaria nesse contexto pressionado por movimentos duplamente secularizantes e tradicionalizantes, potencialmente revitalizantes do universo mágico-religioso – o que para o período aqui tratado se consubstanciou no dilema entre desenvolvimento e atraso. Mais particularmente, se tentou no capítulo tirar as consequências da relação entre uma modalidade técnica bastante “moderna”, colonizadora e de imensos efeitos publicitários, o cinema – que segundo Benjamin seria marcado pelo enfraquecimento da aura, essa persistência mágico-religiosa nos objetos estéticos –, e a religião.

Institui-se jogo dinâmico em duas mãos: sacralização-dessacralização – algo que já havia sido bem compreendido não apenas pela cúpula católica, mas também pelos protestantes ingleses e norte-americanos (Vadico, 2015), por exemplo –, no que toca à importância do cinema como ferramenta pedagógica de transmissão de valores não apenas estéticos. Aliás, desde o século XIX o Catolicismo já teria acolhido a imprensa – mediante uma divisão entre o bom e o mau uso – como ferramenta útil à obra da Igreja. Operações essas sempre perigosas que, ao estabelecerem uma comunicação entre termos que se lutou para separar – religioso x profano –, possivelmente se acabe sem muita certeza sobre o que sacraliza ou dessacraliza o quê e de que forma.

Daí a consideração de que algumas dessas produções fílmicas teriam participado da redefinição da relação entre popular massivo e erudito a partir de noções contraculturais emergentes que ultrapassariam concepções civilizatórias e/ou demonizantes do popular, ao tempo em que estratégias narrativas de desconstrução, ironia, humor e paroxismo vão fazendo do questionamento aos sentidos do mal e de uma realidade marcada por relações desiguais, renitente convite ao expectador a uma reelaboração de suas próprias categorias de apreensão. Pois muitos desses criadores teriam atuado, nem sempre

reflexivamente, não apenas representando, mas reconfigurando sensibilidade e narrativa nacionais a respeito dos valores socialmente almejáveis, nosso devir.

Enfim, conclui-se o capítulo consciente de que ele foi mais ensaístico do que o pretendido, levantando-se questões impossíveis de serem suficientemente exploradas aqui. O autor, tendo estudado por toda a vida religião, buscou estratégica e conscientemente dar esse passo atrás relacionando religião e cinema, mas o fez trazendo para a discussão seu maior domínio sobre o tema religioso visando compensar sua fragilidade a respeito do cinema, em que é iniciante. Sobretudo, tentou-se levantar questões sobre as recíprocas limitações e possibilidades entre instâncias que se moviam simultaneamente no interior de determinações nacionalizantes e, portanto, culturalizantes de maior monta no país.

Referências

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASAD, Talal. A construção da religião como categoria antropológica. Cadernos de Campo. São Paulo, n. 19, 2010.

BENTES, Ivana. Glauber Rocha: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

CARVALHO, Moacir. Deuses que dançam: lutas por reconhecimento e as dinâmicas civilizatórias em circuitos populares de bens espirituais. 2017. 485f. Tese (Doutorado em Sociologia) - UnB, Brasília.

CARVALHO, Moacir. O sertão não é longe daqui: tradição e migração das almas entre católicos e evangélicos no novo semiárido. Revista Observatório Itaú Cultural, n. 25, maio 2019.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro.

CASTILLO, Lisa Earl. Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: Edufba, 2008. 231 p.

CASTRO, Gustavo; DRAVET, Florence. O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. Associação Nacional dos Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 17, n. 1, jan./abr. 2014.

CUNHA, Diogo. O campo intelectual no Brasil nas décadas de 1960-1970: a estrutura cultural conservadora, as universidades e a esquerda. História Unicamp, v. 3, n. 5, jan./jun. 2016.

DESIDÉRIO, Plábio. O papel do intelectual na produção dramaturgica de Dias Gomes: uma análise da obra O pagador de promessas. Entreletras, Araguaína, v. 4, n. 1, 2013.

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

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUERRA, Felipe do Monte. O Diabo também é brasileiro: a figura de Satanás no cinema nacional. 2011, 174f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

NERY, Luna. O negro encena Bahia. Salvador: EDUFBA, 2012.

ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PIERSON, Donald. Brancos e pretos na Bahia: estudo de contacto racial. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1945.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. de. O Catolicismo Rústico no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo: Universidade, 1968.

RANCIERE, Jacques. Distâncias do cinema. São Paulo: Contraponto, 2012.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da televisão. São Paulo: UNESP, 2014.

SANTIAGO Jr., Francisco das Chagas Fernandes. Vou baixar no seu terreiro: o terreiro, o corpo extático e os lugares dos mortos no cinema brasileiro (1965-1980).

SILVEIRA, Walter da. Uma exigência cinematográfica: a autenticidade nacional. s/d.

TACCA, Fernando. Imagens do sagrado. Revista Campos, n. 3, 2003.

VADICO, Luiz Antônio. O campo do filme religioso: cinema, religião e sociedade. São Paulo: Paco, 2015.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Notas

1. Uma entrevistada negra de Salvador dizia para Donald Pierson já na década de 1930: “Eu não me importo com o candomblé, exceto para assistir, de vez em quando, às danças e ver os trajos de festa. Raras vezes vou às cerimônias e somente quando há alguma razão especial. Gosto mais do cinema, especialmente dos filmes norte-americanos e ingleses” (Pierson, 1945, p. 381-382).

2. Um filme contra candomblés, misticismos [...], contra a permanência de mitos numa época que exige lucidez, consciência, crítica e ação objetiva. [...] O folclore e a beleza contagiante dos ritos negros são formas de alienação, impedimentos trágicos a uma tomada de consciência para a liberdade de uma raça importante em nosso século, como a negra (Rocha apud Bentes, 1997, p. 126).

3. Na abertura do filme lê-se legenda: “Permanecem até hoje os cultos aos

deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o Reino Divino. [...] ‘Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam. Quando [...] ocorrem súbitas mudanças” (Rocha, 1962).

4. Embora o filme dê visibilidade a diversas expressões espirituais, nele não vemos “crentes”. Como se no esforço integrativo do popular numa narrativa em que estava em jogo o futuro da nação, não coubesse o protestantismo como “cultura” contra o pano de fundo da profusão católica e afro-brasileira já estetizadas em meios profanos com seus ritos e cerimoniais festivos. E de fato só os encontrei em documentário de 1965, Viramundo de Geraldo Sarno. Concordando com Bernadet, parece que esse documentário não só os toma por alienantes, mas insinua se tratar de algo mais degradante que a Umbanda.

CAPÍTULO 2

A CABELEIRA LOIRA E A METAMORFOSE DO POPULAR EM O HOMEM DO ANO

Edson Farias

Na penúltima sequência do filme *O Homem do Ano* (2003) de José Henrique Fonseca, a única tomada apresenta o personagem Máiquel em um banheiro sombrio, frente ao espelho, tingindo seus cabelos de preto. Mais adiante, já no volante de um carro circulando por uma avenida com tráfego intenso, em que muitos faróis se cruzam, ele conclui: “A vida é engraçada. Se você deixa, ela vai sozinha, como um rio. Mas se você quiser, pode colocar um cabresto e faz da vida o seu cavalo. A gente faz da vida o que quer; cada um escolhe sua sina. Cavalo ou rio.” (*O Homem do Ano*, 2003, 1h44’04”) A assertiva do desfecho vai à contramão do que ocorre no princípio da trama. Nela, o mesmo personagem decide trocar a cor da cabeleira castanha para honrar o compromisso de uma aposta. Aloirado, o moço volta ao bar em Nilópolis (município situado na Baixada Fluminense – Rio de Janeiro), para honrar a aposta feita com o primo Robinson (Perfeito Fortuna). Sua entrada gera gargalhadas da roda de homens conhecidos que lá estavam. Contudo, o que lhe incomoda é atitude zombeteira, manifesta na gargalhada provocadora de um “intruso” – “Suel” (Wagner Moura). Os dois rapazes se fustigam na troca de palavras, até o momento em que Máiquel desafia o oponente para um duelo. No dia seguinte, apesar de vacilar, Máiquel atira no adversário pelas costas, matando-o de maneira fulminante; antes, porém, o havia chamado para apresentar sua arma. Dado o acontecido, Máiquel conclui sobre a besteira que teria feito, já que motivada por algo sem importância, o qual ele mesmo não consegue identificar. Atormentado, o rapaz teme as consequências do seu ato, em especial alguma revanche por parte dos parceiros do morto ou a perseguição policial. Diante do comportamento das pessoas que encontra no dia seguinte, vê-se surpreendido: torna-se alvo de admiração e respeito, saudado como verdadeiro herói, afinal, “tirou um lixo da rua”, disse-lhe o policial.

Sentindo os ventos da mudança resultantes daquele ato, ele pondera acerca da própria trajetória até ali:

Depois que eu matei o Suel, muita coisa mudou na minha vida. Só se falava nisso no bairro. As pessoas estavam orgulhosas de mim. Eu sempre achei a vida uma merda. Sempre fiz tudo errado. Mas agora era diferente. Eu comecei gostar das coisas. A me sentir importante, feliz. Eu ia arrumar um emprego, ia namorar. (O Homem do Ano, 2003, 18'34")

Ainda que aspirasse a vida de um “homem normal” – para “ter uma vida normal, como a de todo mundo” –, foi por capricho dos acontecimentos (a princípio, motivado pela notícia de que iria ser pai), manifesta numa fatalidade, que Máiquel contraiu matrimônio com “Cledir” (Cláudia Abreu), embora não estivesse certo em relação aos seus sentimentos e tampouco ao casamento. No compasso dessas alterações, a fama de Máiquel corre e ele acaba enredado no plano de empresários locais para coagir outros empresários a contratarem os serviços de uma empresa de segurança da qual ele, Máiquel, tornou-se testa de ferro. Do dia para noite conheceu os prazeres proporcionados pelo sucesso e o dinheiro. Não demorou, porém, baterem a porta às vicissitudes do vertiginoso êxito obtido com a função de exímio matador profissional. Depois do gesto impensado com o qual matou a esposa, já envolvido num caso de amor com a ex-namorada de Suel e se ver encurralado na armadilha montada pelos seus próprios sócios no negócio envolvendo segurança privada a homicídios encomendados, Máiquel toma a decisão de interromper o curso dos acontecimentos. Opta por matar um a um desses antigos aliados. É assim que, nas já referidas últimas sequências, encontramos-lo mudando novamente a cor dos cabelos.

Ao longo deste capítulo, a interlocução com o pensamento próprio ao Homem do Ano se faz mediante o acompanhamento seletivo da encenação cinematográfica das distintas facetas adquiridas pelo dilema em torno das determinações da temporalidade. A proposta de interpretação sociológica aqui desenvolvida acerca das metamorfoses na imagem do popular no Brasil tal como consta do repertório do cinema ficcional brasileiro, faz-se oportuno interrogar sobre, na relação entre tempo e consciência, os condicionantes que pressionam,

constituindo, a vacilação de Máiquel, mas à luz das implicações impessoais da extensão complexa das tramas sócio-humanas em que se inscreve.

De “Zé Povinho” a “gente grande”: o ciclo das metamorfoses

A trama de *O Homem do Ano* mostra a compacta sucessão de episódios que resulta decisivamente na alteração significativa da vida do protagonista – Máiquel. Diria que a situação focalizada é de uma passagem no curso vivencial do personagem, impondo-se um período intersticial entre dois estágios na sua existência. Daí porque é possível defini-lo como um momento liminar.

Desde Van Gannep (1981), os chamados “rituais de passagem” tem sido alvo de interesse dos antropólogos, pois o foco analítico nas situações de liminaridade abriu uma ampla margem à pesquisa e para refletir sobre os padrões de significação adquiridos pela passagem às quais são submetidos indivíduos dentro de específicos arranjos sociais. Sobretudo, quando tais ritos são apreendidos considerando a dramatização que os envolvem; dramatizações em que são sobreacentuados aspectos tácitos de determinada vida social, à maneira de valores, crenças, mas também contradições e os conflitos que delas decorrem. A princípio, devido ao fato de concentrarem tal carga simbólica, consistiriam em momentos isolados, em relação ao andamento ordinário da vida; situações nas quais as diversas sociedades humanas deixariam margens às flutuações das hierarquias internas aos seus respectivos quadros de valores, provocando deslocamentos de valorações manifestos em práticas, a exemplo daquelas de inversão e travestismos (Leach, 1974). Se ganharam relevo proposições em torno das consequências – ainda que precárias – desestruturantes de momentos assim, porque deixariam em suspenso as coordenadas que cadenciam em ritmos contínuos, afinal, são recorrentes, a tocada diária da vida, vertentes distintas da antropologia anglo-saxônica concluíram acerca dos seus efeitos desindividualizadores (Gluckmann, 1962; Gluckmann; Gluckmann, 1977). Com certa semelhança às moções durkheimianas sobre o tipo mecânico de solidariedade social (Durkheim, 1999), para esses/as intérpretes, a consciência individual recuaria ante a pressão coletiva.

À contramão de concepções como as de Victor Turner (1974), às quais entende

como “substancialista” – porque a tônica formal desconsideraria as diferenças texturas etno-históricas –, e fazendo a devida distinção entre os processos de individuação e a ideologia individualista característica das sociedades modernas do Ocidente (Dumont, 1985), o também antropólogo Roberto Da Matta sustenta que, ao se considerar o escopo do sistema sociossimbólico no qual se inscreve, os rituais de passagem promoverão o deslocamento de um estado de indiferenciação individual a outro em que a agência do indivíduo seja destacada. Não se trata com isso, alerta Da Matta, de supor a prerrogativa moral da autonomia plena desta última, em oposição e contradição com os desígnios coletivos. De volta às suas pesquisas sobre as implicações do festejo carnavalesco no Brasil, o autor sublinha que:

No caso do Brasil, por exemplo, uma sociedade na qual valores hierárquicos são importantes no cotidiano, a produção da liminaridade carnavalesca abre um espaço dentro do qual as pessoas podem sair de um universo marcado pela gradação e pela hierarquia, para experimentar a individualização, por meio de um conjunto de escolhas pessoais, bem como pela competição. Nesse sentido, a liminaridade carnavalesca brasileira promoveria uma experiência com um “eu essencial” e não com um “nós essencial”, como Turner gostava de acentuar, sem atinar que com isso estava idealizando relações, uma ausência mais do que sentida no universo liberal e individualista do qual era parte. (Da Matta, 2000, p. 16)

Interessa reter da argumentação de Da Matta, o enlace por ele estabelecido entre situações liminares e potencialização de individualidades para sugerir e explorar o argumento de que o filme aborda um breve mais tão denso quanto intenso ciclo de transformações na vida de Máiquel. Impondo-se um período no qual se acelera e, por imprimir outro ritmo ao encadeamento dos episódios, ao mesmo tempo, suspende a naturalidade do andamento rotineiro da vida, nesse ciclo se define o rito de passagem com repercussão decisiva à formulação da consciência discursiva do personagem acerca de si mesmo. Com o seu desenrolar, portanto, as condições de possibilidade à individuação do personagem são desveladas. Se a dubiedade do indivíduo Máiquel o extravasa, evidenciando-se como uma estrutura psíquica resultante de práticas de subjetivação, trata-se de considerar o jovem alguém atravessado por historicidades que se espacializam nas situações

em que ele se posiciona e elas circunstanciam suas experiências, retomadas narrativamente ao longo do filme. Walter Benjamin (1987, p. 205) entende a narrativa como a “descrição” daquelas circunstâncias em que se deram os fatos contados. Desse modo, o autor propõe que a experiência de narrar resulta de acúmulos e transformações históricas (Benjamin, 1987, p. 206)⁶. Frente à conclusão semelhante de ser a narrativa uma relação com a experiência, Adorno (2003, p. 26) advoga que ela consiste numa “relação (...) com toda a história”, afinal, a “experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada” e as mediações são “mediações históricas” (Adorno, 2003, p. 27). Nesse sentido, o entendimento da condição dúbia de Máiquel requer o exame das mediações históricas que o circunscrevem na posição de sujeito popular.

Para isso é preciso, primeiro, ressaltar o fato de Máiquel não consistir num homem de “carne e osso” que, com outros humanos, compõem malhas de dependências e pressões mútuas. Logo, por ser um artefato ficcional, as tramas de significados entretidas às teias institucionais que o referem são, antes, de ordem significativa, afinal ele diz respeito a um efeito de linguagem, mais precisamente a decantação poética da figuração social do sujeito popular. Tomo-o como um “personagem alegórico” – categoria emprestada junto a Denilson Lopes (2004). Para o autor, os personagens alegóricos não correspondem a “arquétipos, nem protótipos de um grupo social”, embora ao mesmo tempo pertençam ao “texto artístico na sua singularidade e ao mundo da cultura na sua generalidade, sem nunca atingirem a universalidade”, isso em razão de não “apresentarem elementos permanentemente importantes de uma suposta natureza ou condição humana”. O exame das mediações, portanto, requisitam atenção às camadas que, dispostas na superfície fílmica, relevam a intimidade existente entre imaginários e estruturas de sentimentos compartilhadas por produtores e receptores mediante a expressividade do personagem.

Parte do elenco de filmes de uma fase na história recente do cinema no Brasil denominada como “Retomada”⁷, *O Homem do Ano*, de um lado, reitera o compromisso com a questão nacional, aprofundando o conhecimento de uma antropologia brasileira, firmado desde o marco do Cinema Novo. De outro, equaciona tal compromisso com o apelo de uma estética hiper-realista. À título somente de ilustrar um e outro ponto, faço um sumário paralelo com *Rio 40 Graus*. Lançado em 1955, com roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos, celebrado como a obra inspiradora do Cinema Novo, esse filme se destaca pela realização da proposta de conduzir a câmera cruzando a favela no Morro do

Cabuçú, pontos turísticos como o Pão de Açúcar, o estádio de futebol do Maracanã, o Parque da Quinta da Boa Vista, entre outros lugares do Rio de Janeiro. A meta era bem mais do que retratar o cotidiano dos moradores; ao intercalar atores/atrizes profissionais e não profissionais, a motivação estava em incentivar as vozes e os gestos anônimos para expressarem alegrias e dramas, assim construindo a encenação. Arrojado para época, a execução do projeto respondeu ao objetivo de expor artisticamente as disparidades entre as classes sociais que fermentam as contradições e conflitos deflagrados no dia a dia da metrópole carioca. Torcedores e jogadores de clubes futebol, lavadeiras com latas na cabeça subindo a favela, integrantes de escolas de samba durante o ensaio em terreiro, meninos vendendo amendoins nas ruas, a vida de migrantes nordestinos, entre outros, compõem o mosaico dessa tensa pluralidade urbana. Indo buscar no neorealismo italiano tanto soluções temáticas como estéticas, sem a convocação melodramática dos sentimentos, a direção do filme opta pelo tom entremeando lirismo e certa crueza coerente com a experiência vivida de sofrimentos na condução da narrativa. Assim, encadeiam-se múltiplas histórias justapostas entre si, fazendo uso da troca de planos. Isto é, encerrado um drama, com a permanência imóvel da câmera ou a sua leve movimentação, substitui-se o enfoque de um personagem pelo de outro, que surge do fundo e toma o quadro.

As afinidades de *O Homem do Ano* com as características do filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos realçam certas convenções já sedimentadas como quadro social da memória do cinema brasileiro. Em particular, o relevo posto no estudo das contradições socioeconômicas que tomam de assalto a vida urbana do país e a iniciativa de diversificar o leque de vozes e faces apresentadas na tela cinematográfica, com isso fazendo expressivas outras versões sobre as mesmas contradições. As soluções estéticas feitas na encenação de *O Homem do Ano* não coincidem, porém, com as de *Rio 40 Graus*. Sua composição retoma propriedades de uma tendência literária denominada de “realismo feroz” ou “ultrarrealismo” por Antônio de Candido (1981, p. 58-68), em que a manipulação dos recursos técnicos empregados na concretização do texto ficcional faz dueto com a centralidade ocupada pelos episódios de violência urbana. Rubem Fonseca (2002) ocupa o pináculo do time de autores/as representativos dessa tendência, que traz Patrícia Melo (2007) no seu caudal mais tardio⁸. Assim, o desenho dual da estrutura social brasileira, dispendo-se na agressiva disparidade em que os tão perdulários poucos ricos fustigam a aspiração vingativa por parte dos milhões de muito pobres, integra-se à arquitetura do texto pela mediação dos recursos estilísticos com os quais se encena a violência cotidiana nos diferentes planos dessa sociedade moderna

brasileira (Giassome, 1999, p. 38). O predomínio dos “personagens-narradores” ou “narradores personificados” nessa literatura, em detrimento da onisciência e onipotência do autor, confere tônica à realidade angulada do ponto de vista da subjetividade-personagem. O efeito de realidade, portanto, não consiste em forjar a descrição fidedigna de uma situação. A verossimilhança resulta do manejo com recursos que apresente o real perspectivado pelo personagem. Os diálogos fragmentados e o emprego contínuo do registro coloquial do uso da língua são exemplares dessa perspectivação. Outras soluções narrativas são tomadas de empréstimo ao cinema, como o flash back.

Não é à toa que textos de Fonseca – a exemplo de *A Grande Arte* e *Bufo Spallanzani* (Domingues; Maretti, 2012, p. 101-117) – são adaptados para o cinema na década final do século XX. O traço não gratuito se deve à compatibilidade de temáticas e soluções textuais e narrativas próprias à versão desse autor ao romance policial com um espaço sociocultural cinematográfico já permeado pelo tema da violência urbana. Por exercer a função de argamassa, essa pauta se definiu seja uma agenda à realização de produções, mas também se incorporou como um protocolo estético. Realizados, respectivamente, entre as décadas de 1970 e 1980, filmes como *Lúcio Flavio: O Passageiro da Agonia* e *Pixote: a Lei do Mais Fraco* (1980, dir.: Hector Babenco) – para citar duas obras que ratificaram o diálogo entre literatura e cinema pela agenda da violência, a partir de livros do escritor José Louzeiro (2006; 1987): *Lúcio Flavio: O Passageiro da Agonia* (1976) e *Pixote: a Infância dos Mortos* (1977) –, estão empenhados com o estilo do romance-reportagem (Eduardo, 2013; Rippel e Alves, 2014). Além do registro ficcional, a crônica jornalística policial, já ensaiada por João do Rio, em *A Alma Encantadora das Ruas* (Barreto, 2009; França, 2013, p. 66-78), no início do século XX, deslocou-se das páginas e se propagou nos palcos com a encenação o ciclo das *Tragédias Cariocas*, assinadas por Nelson Rodrigues (1981; Gerab, 2008), mas igualmente pelas ondas radiofônicas, em programas de grande audiência como *A Patrulha da Cidade* (Tupi-RJ, 1960), entrosando humor, dramaturgia e crônica policial (Guedes, 2010, p. 07-23). E, ainda, compôs a televisualidade em *Aqui e Agora: o Povo na TV* (TV Tupi, 1979-1980; SBT, 1991-1997) e, mais tarde, *O Povo na TV* (SBT, 1981-1984). Estes últimos se fizeram matrizes do gênero de programas policialescos hoje disseminados em canais da TV aberta brasileira (França, 2006, p. 143-148).

Cabe observar que essa ampla intertextualidade se articula pelo repertório de imagens literárias, jornalísticas, sonoras, fotográficas e audiovisuais referidas

aos logradouros públicos do Rio de Janeiro, no andamento da sua metropolização. Conforma-se, assim, nesse movimento intermídia, um imaginário cujas propriedades giram em torno do medo, do extraordinário e do absurdo. Na costura dessas imagens, alternam-se, excluem-se ou são acrescentadas e sintetizadas agências pessoais e instituições, afinal se fazem no compasso sócio-histórico da dinâmica em que os redimensionamentos demográficos e socioeconômicos na cidade contracenam com as alterações nos modos de simbolizar e, com isto, constituir experiências e fomentar padrões de subjetivação. No pano de fundo desse imaginário consta a presença do “povo”, entretanto este último não corresponde ao ator republicano, ao cidadão comum, mas à gente desclassificada. À maneira do que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, com a identificação das “classes perigosas”, notoriamente, no Rio de Janeiro, as narrativas abordam as figuras das multidões anônimas já racializadas – negros/as e/ou mestiços/as. Herdeiros/as do estigma decorrente do recém-encerrado regime da escravidão, essas extrações da população urbana estarão, no período pós-abolição, ocupadas nos trabalhos com menor valor de remuneração ou são os “vagabundos”, posteriormente, divididos entre os “malandros” e os “marginais”, para serem acomodados depois na moldura discursivo-moral da delinquência com a qual se interpela e qualifica corpos sob a categoria do “bandido” (traficantes, homicidas, assaltantes etc.). Já não apenas termos classificatórios do discurso jurídico-policial, embasado em imaginários teóricos da medicina forense e do direito, mas conteúdos expressivos, tais imagens linguísticas, fotográficas e audiovisuais compuseram o glossário que serve à identificação dos agentes, das vítimas, além dos cenários e dos enredos, no imaginário da violência urbana carioca. Um horizonte hermenêutico (Gadamer, 2003, p. 38) se efetiva, porque se compartilha o tecido composto de opiniões prévias que fundamentam a compreensão, a autocompreensão e o entendimento nas cadeias intergeracionais.

O incremento dos filmes abordando a violência urbana, na última passagem de século, no Brasil, sem dúvida, retoma, mas também estende esse mesmo horizonte hermenêutico. Estende-o, principalmente, quando a versão mais tardia de neorealismo incorporado às convenções estéticas das produções fílmicas elegem para o comando das narrativas os narradores personificados, a exemplo de Máiquel. Ainda que manifestem evidentes diferenças entre si, filmes como Cidade de Deus (2002, dir.: Fernando Meireles), Tropa de Elite: Missão Cumprida (2007, dir.: José Padilha) e O Homem do Ano adotam semelhante solução de condução da trama. Embora não esteja codificada em classificações e discursivizações que a explane, mas por estar compartilhada entre diferentes

criadores, a inserção dessa novidade à arquitetura narrativa das obras revela o funcionamento de uma estrutura de sentimentos (Williams, 1977, p. 131-132), isto é, um padrão de sensibilidade que opera com o repertório do imaginário da violência urbana à contrapartida de modular esse glossário em consideração aos trânsitos e incorporações de novas ideias, ideários, técnicas e também de outros suportes sociotécnicos.

Distinto daquelas dos seus congêneres geracionais, citado antes, a trama de *O Homem do Ano* leva o protagonista pobre conviver com representantes dos segmentos sociais mais abastados. Nesse sentido, há afinidade com outra produção da época – *O Invasor* (2002, dir.: Beto Branti). Nos dois filmes, a contratação de serviços por parte de empresários de um matador profissional é o fator que permite a proximidade interclasses. Igual aspecto, permite aos jovens Anísio (Paulo Miklos – *O Invasor*) e Máiquel, um e outro formados na periferia metropolitana, respectivamente, de São Paulo e do Rio de Janeiro, desfrutar do conforto material e de prazeres relativos a modos de vida que, a princípio lhes são estranhos. Os dois textos fílmicos, assim, fazem a conversão ficcional do triângulo composto por dinheiro, prazer e emprego profissional da brutalidade, o qual acresce signos ao horizonte hermenêutico da violência. Com isso, nas últimas décadas, uma sensível redefinição da simbolização do popular no país faz dueto com a penetração da dinâmica inerente à estrutura urbano-industrial e de serviços, com o forte impulso dos costumes relacionados ao consumo de bens e serviços mercantilizados, promovidos a partir das regiões metropolitanas instaladas de norte a sul do Brasil (Farias, 2007). Algo assim se converteu nos mútuos atravessamentos do que, na cartografia dos grupos e classes sociais, antes, estava divisado em dicotomias como “moderno e tradicional”; “civilização e barbárie”.

Para os interesses deste capítulo, importa observar como tais atravessamentos sócio-históricos respaldam na inversa e simétrica medida em que são redefinidos como ingredientes das composições artísticas desdobradas no encaminhamento das respectivas condutas de Anísio e de Máiquel. Baseado no romance homônimo de Maçal Aquino (1997), *O Invasor* da situação instaurada quando dois ambiciosos jovens engenheiros – Ivan (Marcos Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges) – contratam Anísio para matar o outro sócio na empresa de construção civil. A trama se desenrola no compasso da infiltração de Anísio na vida de ambos os engenheiros à medida que ele os chantageia. De acordo com o diretor, a proposta do filme está em expor a visão das elites sobre a periferia; visão na qual se triangulam “culpa, remorso e medo”. Numa primeira impressão

do desenvolvimento do enredo, sobressai a “invasão” pela vasta e plural periferia paulistana, personificada em Anísio, aos recintos confortáveis das facções de classe abastadas. O “visual cru, granulado, fragmentado, distorcido e um tanto cruel” (Maciel, 2010, p. 278), que predomina ao longo do filme, porém, desfaz essa doxa sobre a qual se funda, por justificar, as políticas públicas e privadas de segurança no Brasil das últimas décadas. Sem incorrer no romantismo que, ao vitimizar, supõe uma inocência congênita das classes populares e as torna massa de manobra, igualmente, a teoria fílmica se desvia da culpabilização dos pobres, delegando a elas a ferocidade hereditária responsável por protagonizarem um cotidiano bárbaro. Em lugar do maniqueísmo, a escolha narrativa recai nas afinidades eletivas entre os diferentes mundos da vida, aproximados pela razão social da comodificação e seu princípio do êxito financeiro e da instrumentalização contínua das habilidades pessoais. Algo que se manifesta no paradoxo das consequências relativo às tomadas de atitude dos personagens principais. Com a contratação do matador, a desmesura ambiciosa de Gilberto se revela na sua associação com o submundo da exploração da prostituição de mulheres, além da disposição de também eliminar Ivan, sócio e comparsa de crime. Já os dramas de Ivan evidenciam sua divisão entre o respeito à ênfase na pacificação intrínseca à moral burguesa e à sua disposição, igualmente integrante do ethos burguês, ao extermínio de tudo quanto possa se constituir como obstáculo à autorrealização do seu bem-estar hedonista. Embora permaneça transversal às inconstâncias de um e outro personagem, catalisando e as potencializando, o próprio Anísio se vê emaranhado nos paradoxos da aproximação com os ricos, quando entabula um dubio relacionamento com Marina – a filha alienada do empresário que ele mesmo assassinou por encomenda. Se lhe são abertas as portas para frequentar ambientes caros e requintados da sociabilidade paulistana, pela mesma via de mão-dupla, a afortunada herdeira drogada vai parar nas “quebradas” da megalópole. Nesse trânsito, o despertar da afeição entre o matador e a filha do morto tornam cúmplices a elite e a periferia; civilização e barbárie fazem dueto no sentimento erótico-amoroso desperto.

Seja por parte do protagonista de O Invasor seja no de O Homem do Ano, a deflagração do breve, mas intenso ciclo de transformações pelo qual passam, suscita em ambos a falsa compreensão de mobilidade social, logo desmentida no avanço das duas tramas. A diferença entre um e outro personagem reside, justamente, no exercício autonarrativo que especifica a condição de sujeito de Máiquel. Por esse exercício, justamente, enquanto expectadores, somos comunicados das duas percepções indissociáveis legadas pelo ciclo de

transformações. De um lado, o autodesvelamento do seu destino social; de outro, a encruzilhada em que se vê pressionado a fazer escolhas, tomar decisões cruciais já investido do saber sobre o seu destino.

O ciclo das transformações na vida de Máiquel é inaugurado com a troca de cor dos seus cabelos. A cabeleira loira descerra o início da temporalidade lépida no leito da qual o jovem sente, pela primeira vez, o sabor da autoestima e se vê apto a fazer conquistas capazes de lhe substanciar a dignidade. Mesmo que a princípio à contramão das suas aspirações preliminares, a gradual, mas ascendente competência em expor e canalizar a própria fúria na direção de transformá-la em uma prestação de serviços remunerada, firma-se como o fator primordial nas suas conquistas. Os reveses colaterais ocorridos corroboram as indeléveis alterações que o leva se decidir por avançar para mais adiante de até onde chegou, já que não havia mais ponto de retorno. Diante do seu reflexo no espelho, ao se deparar com os fios tingidos de loiros dos seus cabelos, Máiquel se sentiu outro, estranhou-se – ver Imagem 01. Quando chega ao bar de Gonzaga, para mostrar ter cumprido a promessa, irrita-se com a gargalhada zombeteira de Suel. Uma vez mais a cabeleira loira provoca nele indefinição identitária: é ele um “gringo” ou um “veado”? Por certo, um estranho cuja presença deixa suspensas certezas, como a da origem nacional e/ou da masculinidade heterossexual. Se incidiu tão diretamente sobre as proposições incontestáveis acerca de si-mesmo do personagem e, por outro lado, deu fôlego a projeções ideais do próprio eu de Máiquel e, no anverso, aguçaram o que seriam ameaças à sua identidade, por que a cabeleira loira se faz icônica do ciclo de transformações?



Imagem 1.

Fonte: Cinema Escrito.

Manifestação do corpo doutrinário elementar às relações de poder embasadas na hierarquia em que grupos humanos, já classificados racialmente, são distribuídos de maneira desigual, a ênfase posta na tipificação centrada em aspectos fenóticos responde ao esquema de classificação cujo funcionamento transmuta marcas corporais em traços diacríticos na apresentação e descrição de indivíduos desses mesmos grupos. Mas, igualmente, serve às práticas discursivas de explicação de comportamentos-padrões, em especial, aqueles considerados moralmente ímprobos e tecnicamente disfuncionais. Denominado de “racismo fenotípico” (Carvalho, 2008), essa fórmula de classificação de corpos – muitas vezes com funções discriminatórias e incriminatórias – vem no caudal da expansão marítima europeia, desde o século XVI; episódio inaugural do processo civilizatório no qual se articulam capitalismo e colonialismo no desenho sistêmico geopolítico do mundo único entendido, a partir do braço topológico da cosmologia ocidental-moderna, como o globo sobre o qual se estende a unicidade da espécie humana, em suas várias versões. A produção dessa subjetividade “humana” contempla a antecedência cognitiva e moral do humanoide caucasiano e, com isso, obedece aos desígnios de uma topologia biológica, tendo por parâmetro das percepções a estética corporal centrada na primazia gozada pela pele branca, as feições faciais afiladas e os cabelos lisos (Mbembe, 2014). Parte decisiva do maquinário discursivo de saber e poder que, propagado no entremeado disperso das tramas sócio-humanas, essa estética das relações de dominação racial implicada à díade capitalismo-colonialismo interpelará corpos tanto os posicionando em escalas discrepantes de valor quanto os fomentando à disposição de classificar e se autotipificar, já que conformará estruturas psíquicas. Antes, aqui, já se observou o quanto a perspectiva foucaultiana se debruçou incisivamente sobre os efeitos do funcionamento dessa máquina discursiva biopolítica na montagem do corpo disciplinado, avesso à delinquência, ao estar tecnicamente apto à otimização contínua da própria vital-organicidade, em resposta às coordenadas produtivistas do capitalismo

industrial. No compasso dos estudos pós-coloniais, em particular das contribuições sobre o “orientalismo” de Said (2007), mais recentemente, outros/as intérpretes sublinham os efeitos desse instrumento de significação na produção de subjetividades coloniais racialmente subjugadas. Em se tratando da emergência da figura discursiva “negro” para apresentar/descrever indivíduos relativos a diferentes povos da África, anota Achille Mbembe (2014), emergiu por volta do mesmo século XVI, mas se tornou corrente no século seguinte, sob a transformação dos Estados monárquicos em Estados nacionais, que protagonizavam a expansão imperial europeia. A nomeação fez dueto com o molde subjetivo do “primitivo”, composto pelo cruzamento do fantástico/insólito com o místico, devido à proeminência nele da vulnerabilidade cognitiva e moral, em razão de estar à mercê da selvageria. A interpretação de Mbembe capta e traduz com precisão a fenomenologia intrínseca ao padrão de subjetividade enraizada sob a extensão colonial África e Américas, em que o consórcio do tráfico mercantil humano com a economia rural monocultura forjou as estruturas sociais escravocratas.

Em se tratando das sociedades-estados-nação latino-americanas, emersas no período pós-colonial, iniciado nas primeiras décadas do século XIX, as complicações étnico-raciais relativas ao contingente transformado nas respectivas populações nacionais, interferiram no funcionamento da fenomenologia racial tal como formulada pelo autor africano. Nessas sociedades, a ideia de povo-nação se sagrou fundamental subsídio aos projetos de repúblicas liberais amparadas nas suas respectivas comunidades universais, compostas de iguais cidadãos individuais livres e aptos à autonomia jurídica e econômica. Porém, lidou-se com realidades indômitas geradas no período colonial. Nos países andinos e na Centro-América e no México, o problema estava em aliar os pequenos extratos abastados referidos à matriz hispânica com a ampla presença de povos nativos e seus remanescentes mestiços. Algo semelhante se deu na Colômbia, na Venezuela e em Cuba, mas a questão dizia respeito à forte participação de africanos/as e seus descendentes. A adoção da mestiçagem se impôs como solução colonial na América portuguesa. A tutela lhe imposta, sobretudo nos extremos norte, sul e oeste do grande território da colônia, resultou em certo isolamento de parcelas significativas dos povos ameríndios. Muitos outros grupos autóctones foram submetidos aos procedimentos de caldeamento étnico, participando da empreita colonial lusitana, em particular, no que hoje constitui a região Nordeste brasileira. Coube, no entanto, ao traslado forçado de amplos magotes negros africanos, já subsumidos ao estatuto da escravidão, as tarefas mais dispendiosas dessa mesma empreita. Se o

caldeamento étnico permaneceu intenso entre os segmentos sociais menos prestigiados no conjunto do território do país, o projeto de Estado-Nação no Brasil independente deu continuidade à estratégia de mestiçagem no momento de relatar a formação do povo nacional.

O ideário da mestiçagem como fundamento do povo brasileiro, desde meados do século XIX em diante, contudo, sempre mais recuperou a estética racial respaldada na branquitude para acionar os meios pelos quais o amestiçamento tivesse como propósito a melhoria racial, no caso, o embranquecimento da população. Os aspectos mais estereotipados do quadro demográfico do país, quanto à estratificação étnico-racial, das primeiras décadas do século XX, firmaram-se até o momento atual: uma minoria identificada como “branca” à contrapeso da maciça maioria designada “negro/parda”⁹. Mas é sempre preciso considerar que, num país com disparidades socioeconômicas tão acentuadas como o Brasil, as clivagens e modulações internas ao quadro descrito das questões étnico-raciais se somam àquelas de ordem das classes sociais¹⁰. No embalo desses mútuos constrangimentos, a insegurança ontológica experienciada por indivíduos de distintas facções sociais facilita a retomada contínua da fenomenologia racial e seus efeitos classificatórios e de autorreconhecimento, embora o empenho de embranquecimento tenha sido descartado da razão estatal. Reivindicada em escalas sempre mais amplas, estendendo-se para além dos segmentos racialmente referidos, a branquitude tem por contracapa os requisitos para se frequentar o âmbito conspícuo da sociedade: a saber, a probidade moral, a competência técnico-cognitiva e aparência anátomo-comportamental. Concentrada nos seus atributos corpóreos, com distinções de gênero, a individuação da pessoa negra se fez sob a desconfiança de atender tais requisitos. Nesse sentido, para além de contribuir na hierarquização das vidas humanas divididas e agrupadas sociorracialmente, logo incidindo no prolongamento ou na abreviação dessas trajetórias vivenciadas, a mobilização da estética racial deixa suas consequências no recrutamento dos corpos seja para a execução de atividades lícitas, mas também as ilícitas.

Ainda que metidos nos meandros da delinquência, Anísio e Máiquel não são negros, nem mesmos pardos. A princípio estariam a salvo da pressão exercida pela marca racial. Inclusive são os traços diacríticos da branquitude que os perfila responsáveis pelos seus trânsitos nas ambiências conspícuas dos empresários que os contrata. As origens socioespaciais de um e de outro, entretanto, de saída, interpelam o que seria a certeza ontológica que desfrutariam como brancos. Pertencentes a frações de classes subalternas, moram e foram

subjetivados em áreas periféricas das duas maiores regiões metropolitanas do país. Máiquel nasce e se torna adulto em Nilópolis – cidade dormitório, encravada na Baixada Fluminense¹¹. Aclamado como cenário no qual se desenrolaram muitos dos capítulos da história da violência urbana no Rio de Janeiro, a Baixada ganhou especial destaque, a partir dos anos de 1960, sob a égide dos governos militares, com a aparição dos grupos de extermínio, isto é, de quadrilhas formadas por policiais contratados para realizar serviços de matadores profissionais. Os alvos eram indivíduos identificados como assaltantes que colocavam em risco a vida e a propriedade privada de comerciantes locais. A partir da década de 1980, a exemplo do que ocorria em outras áreas da mesma região metropolitana, ali também se fez notar a disputa territorial envolvida com o incremento de conflitos entre aparato repressivo policial do Estado e a ampla rede de facções do narcotráfico, já abastecida pelo tráfico de armas. O relevo sempre maior obtido pela pauta da segurança pública nos debates e decisões nos quais se decidiram os rumos das políticas públicas no Estado do Rio – e daí, no país –, serviu de matéria-prima à fabricação de noticiais sobre corrupção, enriquecimento ilícito, sobretudo, de uma escalada ascendente de mortes. Em grande medida portadores de pouca escolaridade¹² e com baixo nível de preparação profissional, homens jovens, racialmente classificados como negros e pardos, tornaram-se a mão de obra em potencial por excelência desses mercados de trabalho da prestação de serviços do ilícito-ilegal (Misse, 1997; 2007)¹³. Não é à toa que, portanto, compõem majoritariamente a ponta das estatísticas dos homicidas e dos assassinados¹⁴.

É desse horizonte de tomadas de posições possíveis, que definem um destino social, o qual se insinua insistentemente no compasso da individualização, afinal, integra os modos de subjetivação masculina, que Máiquel procura se desviar, quando se põe à busca da vida de um “cara normal”. Embora accidental, mas por tudo que trouxe para sua vida, a cabeleira loira parece lhe garantir à passagem pela qual se igualou aos outros “brancos” – os empresários, os ricos. O loiro tingido no cabelo, por confirmar sua branquitude masculina, lhe distanciaria por completo do caráter anátomo-comportamental que unifica a estética racial ao destino social do fracassado¹⁵. Signo de raridade racial caucasóide, a cabeleira se fazia, a um só tempo, a metonímia da metamorfose profunda que teria recomposto, na sua aparência, a transformação substancial do ser de Máiquel; por outro lado, era a metáfora mesma da mobilidade do seu conjunto psíquico-orgânico, elevando o seu valor de prestígio e remuneração no mercado das corporeidades. Aquela troca de caracterização de um elemento com sensível repercussão na apresentação de si, que parece concluir o personagem,

reverberaria no remonte completo do eixo sobre qual parecia estar fadado a deslizar o seu futuro.

Em *Destino e Caráter* (2011), Walter Benjamin se aplica em desfazer o nexo causal entre os dois conceitos postos no título do ensaio e, para isso investe contra a atribuição religiosa como o fundamento do destino. A seu ver, é incorreta a interpretação que toma a ideia de culpa, em função da infelicidade experimentada por uma pessoa, para derivar o destino da expiação das dívidas com divindades. Descentrando-se da perspectiva cristã moderna, o autor encontra entre os gregos antigos a concepção de que a felicidade cabida a alguém é relativa não à sua inocência, mas à ciência quanto ao seu endividamento pela falta de temperança (a *hybris*). Uma e outra visão – a culpa e a bem-aventurança dos modernos ou a vida feliz grega – são, no entendimento benjaminiano, equivocadas quando remetidas ao domínio religioso e algo assim seria fruto da confusão entre justiça e direito. Ainda que se seja justificado como o contrário, a ordem do direito corresponde, em Benjamin, ao resíduo das leis demoníacas. Logo, não se trata do prevalecimento da civilização sobre a determinação demoníaca, entendendo-se esta como a supremacia das forças que se impõem aniquilando a autonomia humana. Ainda de acordo com Benjamin, o advento da tragédia grega marca um momento decisivo da luta humana contra os “demônios”, porque correspondeu exatamente à perda da inocência em que se desnaturalizou a determinação mítica. A violência exercida pelo direito (o destino) é admitida como um arbítrio que se instaura irruptivamente condenando a vida em si mesma. Sem concluir dessa perda de inocência, é importante ressaltar, a recomposição ética do pacto com os deuses, a condição profana instaurada pelo desfazimento da pureza se precipita sobre a natureza “parasitária” da temporalidade mítica, para a qual todo presente é redutível a quaisquer outros, não detendo nada que o singularize. Afinal, a facticidade do agora seria tão somente um epifenômeno de um tempo superior já ocorrido, deixando em suas trilhas variações de um retorno inelutável. Na contracorrente desse esvaziamento que homogeneíza o tempo entendido como duração, extraíndo dele o que faz de determinados instantes cruciais, o ato heroico – trágico – se ergue pela consequência posta na escolha ou na abstenção passiva.

Tanto no ensaio benjaminiano quanto neste capítulo, importa reaver a figura do trágico num arranjo sociocivilizatório no qual tem relevo e ascendência na produção de subjetividades a antropologia do indivíduo autônomo e da autodesignação das esferas das experiências sociais. Não é demais recordar que, com forte apelo político, na intervenção de Schiller, ainda na Alemanha do

século XVIII, o trágico retorna vigorosamente ao campo poético (Machado, 2006, p. 23-110). Com o advento da poesia Pão e Vinho, de Hölderlin (2000), Dionísio é festejado como a divindade artística, afinal, enquanto o que antecede mesmo ao mundo e aos deuses, seria ele o temperamento irreverente, mas elementar à comunhão entre os céus e a terra; sendo o propiciador dos declínios cíclicos que, se promovem o caos, suscitam a renovação (Blanchot, 1994, p. 112-130; Daustin, 1997, p. 145-202; Bittencourt, 2011, p. 128-136; Paes, 1991, p. 11-54). No altar erguido em louvor ao artístico, respectivamente, por Wagner e em Nietzsche (2006; 1996), o espírito trágico uma vez mais está remetido ao fundamento dionisíaco por meio do qual o inverso da estabilidade de um ego pleno, a incontornável diluição, impõe-se propiciador da criação (Machado, 2001, p. 11-35; 2005, p. 07-34; Pimenta, 2007, p. 65-71). Ora, no complexo argumento desenvolvido a respeito da mesma ideia de trágico, percorrendo dos textos de Sófocles aos de Ibsen, Hardy e Conrad, como ainda Hegel e Marx, entre outros, o crítico literário Terry Eagleton extrapola os limites estéticos. Ele se ocupa de encontrar uma vertente que faz descer dos céus a determinação, para a inserir nas complicações decorrentes da liberdade dos atos humanos. O destino, então, é apreendido como efeito do encontro e junção fortuita das nossas decisões com tantas outras que se fizeram igualmente autônomas e anônimas, forjando um encadeamento capaz de não apenas arrastar os pontos de onde partiram, a princípio, mas alastrando-se para bem além, a outros pontos antes inimagináveis (Eagleton, 2013, p. 163). Portanto, deparando-se com uma concepção laica e secularizada de destino, Eagleton de imediato constata nela a transformação da liberdade na fonte da fatalidade de natureza sócio-histórica (Eagleton, 2013, p. 164).

Sem recorrer à noção de liberdade, mas trilhando semelhante orientação secular na explicação do desenrolar trágico, Norbert Elias (1994) lembra que o relaxamento do aparelho reflexo que rege o comportamento humano é decorrência de um longo processo da história natural, na medida em que essa espécie instaura um cosmo singular no cosmo natural. Neste cosmo particular humano, o comportamento é dirigido por formas de relações e instituições interpessoais – relações históricas. Estas últimas são relativas a tensões decorrentes da instauração de monopólios de bens e valores. Elias quer chamar atenção ao fato de que a implicação da esfera econômica à esfera da violência corresponde à atuação das funções psíquicas sobre a emergência da atividade econômica. As tensões a que se refere geram impulsos de mudança e estão implicadas com fatores de curto prazo (prazer) ou egóico (de longo prazo). A complexificação das redes funcionais seria a geratriz dessas tensões e delas se

oriundam pressões por mudanças de acordo com as interações reticulares (isto é, de interpenetrações mútuas). Logo as pressões são exercidas por pessoas vivas, de “carne e osso”. De acordo ainda com o argumento do autor, o cosmo particular inerente às tramas funcionais sócio-humanas determina prioridades e, com isto, prescreve hierarquias. As leis, portanto, dizem respeito à decisão que mais importa e a importância (valor) é mensurada nas inter-relações. Extrai-se daí o conceito eliasiano de poder: a saber, a extensão espacial da margem individual associada a certas posições sociais. O poder é, assim, a expressão que designa uma oportunidade social particularmente ampla de influenciar a autorregulação e o destino de outras pessoas. O poder, conclui-se, está na condição de definir formas específicas de superego e assim repercutir na moldagem de individuações – deixando maior ou menor abertura para a autonomia e autorregulação.

A aparição do pastor evangélico Marleno introduz a dimensão religiosa na trama de O Homem do Ano. Com ele, na medida em que se instaura um triângulo amoroso, desmembra-se a função patriarcal até então concentrada em Máiquel, na relação com Erica. O pastor afronta o domínio patriarcal do protagonista, porque sua orientação espiritual requisita da moça, justamente, o desapego do conforto material, o qual está embasado no emprego da brutalidade empresariada. O ato homicida de atirar em Suel deu a Máiquel a autoridade sobre Erica, que passou aos seus cuidados e se tornou companheira no desfrute do prazer possível com o acesso dele, aos bens adquiridos com o dinheiro provindo da sua profissionalização criminosa. Respalhado na doutrina do cristianismo neopentecostal, tendo por fonte a austeridade designada pelo Primeiro Testamento do livro bíblico (Topel, 2015, p. 35-50), não menos patriarcal, a voz de Marleno ressoa como promessa de apaziguamento da alma de Erica, oferecendo-lhe a oportunidade de um renascimento a partir do momento em que ela, e também Máiquel, assumam suas dívidas – em particular, o assassinato de Cledir. O pastor reclama à renúncia da “fúria”, isto é, da parcela decaída da existência humana, à qual estaria entregue aos caprichos demoníacos da carne – o conúbio da brutalidade com o sexo. A reação contumaz de Máiquel ante a promessa se faz razoável frente às proporções da abdicação exigida. Afinal, o atijamento da besta que o habita, rendeu-lhe bem mais que as altas remunerações monetário-financeiras, sobretudo, permitiu-lhe auferir prestígio e mesmo o poder de decidir sobre a vida de outras pessoas, sejam aquelas que deveriam morrer ou aquelas cujo prosseguimento das vidas estava sob o seu apanágio protetor/provedor.

Por isso, é a morte de Marcão (Lázaro Ramos) – o único negro da parceria (Imagem 02) – o vórtice da sequência intensa de episódios que parece empurrar Máiquel ao destino de matador profissional. O trajeto da sua ascensão fulgurante como empresário do crime, travestido de prestador de serviços legais de segurança privada, por intermédio da decisão de Santana de eliminar o amigo e parceiro, encontra-se com o desmedido de atos movidos pela soberba, o qual teve por desfecho o assassinato de Cledir. Ambição e infidelidade atravessadas pela fúria se amalgamaram no equacionamento que, da súbita mobilidade vertical, parece empurrar Máiquel para o mesmo fosso onde, além do próprio Marcão, sucumbiram Robinson, mas também Ezequiel e tantos outros vitimados pela artilharia mortífera da equipe ao seu comando. E, ainda, sacou Erica (Natália Lage) da sua vida. À diferencialidade conquistada com o título de “homem do ano”, o jovem sente a irresistível atração exercida pelo imã que lhe escapa. Fazia-se notório não ter se tornado suficientemente branco, para estar seguro da permanência entre os “homens de sucesso”, parte da “gente grande”. Aquelas palavras de Galego (André Gonçalves) – insistindo que, à maneira de todos os outros, a sua vida não “vale mais nada” para os empresários – soam dolorosas e Máiquel resiste em aceitar o que estava sendo dito. O distanciamento solitário provocado pela ida à casa de praia de Carvalho (Jorge Dória), em Angra dos Reis, possibilita-lhe compreender a sua total exterioridade em relação àquele círculo de abastados bem-sucedidos homens brancos. À contrapartida, acede ao saber sobre si mesmo. A decisão de regressar a Nilópolis e matar cada um deles, confirma o desiderato da besta que o dispôs ocupar espaço no mercado dos “trabalhos sujos”¹⁶. O gesto tendo por cume o seu encontro no espelho, já com os cabelos tingidos de preto, encerra o ciclo das transformações que lhe dilui a inocência. Ante a duplicação especular, equaciona o dilema que tanto o atormentou: doravante, não estaria mais à mercê da ambiguidade que lhe fez títere da fala tão autoritária quanto sorrateira de Carvalho. O ato cálculo de eliminar os seus então mandantes, deu-lhe ciência do quanto burilada estava a fúria que sempre o moveu e, por isso mesmo, agora lhe concedia a certeza identitária. Consciente de estar pelo status do “quase branco”, Máiquel – como Hamlet – afirma a própria agência de matador.



Imagem 2

Fonte: Rede Globo.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. et al. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de Literatura I*, São Paulo: Unesp, 2003, p. 55-64.

ALMEIDA, Marco Antônio de. *Sangue, Suor & Tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros*. 2002. 231f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ALMEIDA, Marco Antônio de. Quem é o bandido? A narrativa policial na literatura brasileira. *Revista de Ciências Sociais*, v. 33, n. 2, 2002, p. 64-83.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

AMARAL, Caroline de Souza. Medeiros e Albuquerque: “Se eu fosse Sherlock Holmes” In: Vera Casa Nova (org.): *Literatura Brasileira e Crime*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p.60-66.

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, v. 2, 1971.

BATISTA, Analía Soria; CODO, Wanderley. Dirty work and stigma: caretakers of death in cemeteries. *Revista de Estudios Sociales*, n. 63, 2018, p. 72-83.

BENJAMIN, Walter. *Destino e Caráter*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, Volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BLANCHOT, Maurice. A palavra sagrada de Hölderlin. In: A Parte do Fogo. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 112-130.

CANDIDO, Antônio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. Novos Estudos Cebrap, n. 1, Dezembro, 1981, p. 58-68.

CUNHA FILHO, Paulo C. A arte de mutilar as cidades: a cultura periférica e a ilusão da modernidade. Ícone, 3:5, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

CARVALHO, José Jorge. Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele. Revista Cinética. Disponível em: <https://bit.ly/3whMBqt>. Acesso em: 28 jun. 2020.

DA MATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. Mana, v. 6, n. 1, 2000, p. 7-29.

DANTAS, Geyzon Bezerra. De O matador a O homem do Ano: civilização e barbárie nos (des)caminhos da adaptação da literatura para o cinema brasileiro. 2007. 178f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

DASTUR, Françoise. Hölderlin: tragédia e modernidade In: HÖLDERLIN, Friedrich. Reflexões. Trad. de Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 145-202.

DOMINGUES, Priscila Costa; MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. As interfaces de um romance policial na pós-modernidade: o caso de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca (1985). Revista NUPEM, v. 2, n. 3, 2012, p. 101-117.

EAGLETON, Terry. Doce violência: uma ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013.

EDUARDO, André Gustavo de Paula. José Louzeiro, Do Romance-Reportagem ao Cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de Lúcio

Flávio e Infância dos Mortos. 2013. 122f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, Araraquara (SP).

ELIAS, Norbert. A Sociedade dos Indivíduos. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994.

FARIAS, Edson. A cultura popular na fisionomia da economia simbólica no Brasil. Teoria & Pesquisa, v. XVI, n. 01, jan./jun., 2007, p. 127-151.

FILGUEIRAS, Carmen de Paula. A Complexa Arte do Assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea. 2012. 104f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. Literatura brasileira em foco VI: Em torno dos realismos, 2015, p. 133-146.

FRANÇA, Júlio. A alma encantadora das ruas e Dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira In: GARCIA, Flavio. As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional. Rio de Janeiro: Caetés, 2013, p. 66-78.

FRANÇA, Vera. O povo na TV, o povo para além da TV In: FRANÇA, Vera. Narrativas Televisivas: programas populares na TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 143-148.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 2003.

GERAB, Wilma Terezinha Liberato. O Discurso como Ele É... nas Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues. 2008. 199f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GLUCKMANN, Max. Les rites de passage. In: GLUCKMANN, Max (Ed.). The ritual of relations. Manchester: University Press, 1962.

GLUCKMANN, Mary; GLUCKMANN, Max. On drama, and games and athletic contests. In: MOORE, Salle Falk; MYEHOFF, Barbara. G. (Ed.): Secular ritual. Assen/Amsterdam: Van Gorcun, 1977.

GUEDES, Simoni Lahud. O rádio na interlocução com os valores dos trabalhadores: os “casos” em um programa popular. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v. 2, n. 1, jan.-jun., 2010, p. 7-23.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HERMANN, Jennifer. Reformas, endividamento externo e o “milagre” econômico. *Economia Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Elsevier – Editora Campus, 2005.

HÖLDERLIN, Friedrich. Pão e Vinho In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Elegias*. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LECH, Edmund R. *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEHNEN, Jeremy. Narratives of fear: constructions of otherness in contemporary brazilian cinema *O homem do Ano*. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo - Dossiê*, Dezembro, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3mb3OQA>. Acesso em: 20 mar. 2020.

LIMA, Grasiela Lourenzon de. *Literatura Comparada e Tradução Intersemiótica: o tema da violência urbana em O Matador e o Homem do Ano*. 2011. 109f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen (RGS).

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1983.

LOPES, Denílson. Entre a literatura e o cinema In: *Textos à Flor da Tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

MACIEL, Kátia. Mediações culturais no filme *O Invasor*: interseções entre a música e o cinema. *CONTRACAMPO*, Niterói, n. 21, agosto de 2010 (semestral), p. 217-230.

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MACHADO, Roberto. 'Introdução: arte, ciência e filosofia' In: MACHADO, Roberto (org.): Nietzsche e a Polêmica sobre O Nascimento da Tragédia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MACHADO, Roberto. Zaratustra: tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. Lisboa: Antígona, 2014.

MISSE, Michel. Mercados ilegais, redes de proteção e organização local do crime no Rio de Janeiro. Estudos Avançados, v. 21, n. 61, 2007, p. 139-157.

MISSE, Michel. As ligações perigosas: mercado informal ilegal, narcotráfico e violência no Rio. Contemporaneidade e Educação, v. 1, n. 2, 1997, p. 93-116.

MOREIRA, Anamaria et al. O Matador, de Patrícia Melo, e sua adaptação cinematográfica, o Homem do Ano: a formação identitária de um assassino. Disciplinarum Scientia – Artes, Letras e Comunicação, v. 9, n. 1, 2008, p. 79-91.

NAGIB, Lúcia. Is this really Brazil? The dystopian city of The Trespasser. New Cinemas, 2:1, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. Introdução à Tragédia de Sófocles. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HÖLDERLIN, Friedrich. Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 11-54.

PICCININ, Fabiana; MULLER, Vanessa. O real e a contundência: considerações sobre a estética realista em O Homem do Ano. Revista Graphos, v. 14, n. 2, 2012, UFPB/PPGL.

PIMENTA, Olímpio. Sobre o nascimento da tragédia In: ALVES Jr., Douglas Gárcia (org.): Os Destinos do Trágico: arte, vida, pensamento. Belo Horizonte:

FUMEC/Autêntica, 2007.

RIPPEL, Nathália e ALVES, Wedencley. Sentidos Marginais em Narrativas Híbridas. XII Encontro Regional de Comunicação – Juíz de Fora, 10 a 12 de novembro, 2014.

ROCHA, Emerson; HEHBEIN, Boike. Social inequality, sociocultures, and social ontology in Brazil. In: Benjamin Baumann and Daniel Bultmann (Editeds): Social Ontology, Sociocultures, and Inequality in the Global South. London and New York: Routledge, 2020, p. 157-179.

RODOLFO, Luciano. Criação, recriação e violência armada: do romance O Matador ao filme O Homem do Ano. Conexões Letras, v. 5, 2010, p. 103-112.

SAID, Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA JÚNIOR, Jaime Sousa da. Foucault e as Raízes do racismo: os Cabelos das Pessoas Negras Diante dos Recortes do Biopoder. 2018. 89f. Monografia (Graduação em Psicologia) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

SILVIO, Jessé. A Invisibilidade da Desigualdade Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOUZA, Rolf Malungo de. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia, n. 34, 2014, p. 35-52.

TELES, Maria de Lourdes. O Narrador-Personagem: instabilidade romanesca e subjetividade fílmica entre O Matador e O homem do ano. 2008. 149f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Pontifca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

TOPEL, Marta Francisca. A inusitada incorporação do judaísmo em vertentes cristãs brasileiras: algumas reflexões. Revista Brasileira de História das Religiões, v. 4, n. 10, 2015, p. 35-50.

TURNER, Victor. O Processo Ritual. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. Les Rites de Passage. Paris: Éditions A. et J. Picard,

1981.

VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do 'milagre' econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. Revista Brasileira de Economia, v. 62, n. 2, 2008, p. 221-246.

VIEIRA, João L. O (cinema) brasileiro tem memória? In: VIEIRA, João L. Cinema brasileiro: Anos 90, 9 questões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Obras Literárias e Cinematográficas Consultadas

Livros

AQUINO, Marçal. O Bono da Quarta: O Invasor. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BARRETO, Paulo. A Alma Encantadora das Ruas. São Paulo: Global, 2009.

FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. O Cobrador. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto: uma tragédia (Segunda Parte). São Paulo: 34, 2007.

MELO, Patrícia. O Matador. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

Filmes (por ordem de citação)

O Homem do Ano – direção: José Henrique Fonseca; roteiro: Rubem Fonseca, Patrícia Melo e José Henrique Fonseca; Brasil, 2003.

Rio 40 Graus – direção: Nelson Pereira dos Santos; roteiro: Arnaldo Farias e Nelson Pereira dos Santos; Brasil, 1956.

Bufo & Spallanzani – direção: Flávio R. Tambellini; roteiro: Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Flávio R. Tambellini; Brasil-Portugal, 2001.

Lúcio Flavio: o Passageiro da Agonia – direção: Hector Babenco; roteiro: Hector Babenco, Jorge Durán e José Louzeiro; Brasil, 1976.

Pixote: a lei do mais fraco – direção: Hector Babenco; roteiro: Hector Babenco, Jorge Durán; Brasil, 1980.

Cidade de Deus – direção: Fernando Meireles; roteiro: Bráulio Mantovani; Brasil, 2002.

O Invasor – direção: Beto Branti; roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca; Brasil, 2002.

Tropa de Elite: Missão Cumprida – direção: José Padilha; roteiro: Bráulio Mantovani, José Padilha e Rodrigo Pimentel; Brasil, 2007.

Outras Fontes

Anuário Brasileiro da Educação Básica – Todos pela Educação, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3f5eFVa>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Anuário Brasileiro de Segurança Pública – Fórum de Segurança Pública, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3kTs9Xo>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Cidade@ – IBGE. Disponível em: <http://bit.ly/2RfZU6s>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil – IBGE, 2018. Disponível

em: <https://bit.ly/2UoU2vN>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua do – IBGE, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3oHKzO9>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Notas

5. Comunicação apresentada à Mesa Temática “O tempo não para? Persistências do evolucionismo nos interstícios do pensamento do social, nas teorias sociais e fora delas” – XX Seminário Interno de Pesquisa do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB), 14 a 16 de setembro, Faculdade de Arquitetura/UFBa, Salvador (BA). Este texto divulga resultados do Projeto de Pesquisa Cultura Audiovisual e as Problematizações do Popular na Montagem da Esfera Cultural no Brasil, desenvolvido com apoio do CNPq na modalidade Bolsa de Pesquisa em Produtividade (2020-2023).

6. Neste ensaio, Benjamim se ocupa da impossibilidade de narrar nas condições de intensa circulação e aceleração tempo da modernidade industrial. O recurso ao pensamento de Paul Valéry responde à iniciativa de estabelecer uma comparação com outra condição temporal em que a humanidade se aplicava com paciência a si e aos seus afazeres: “Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele (Paul Valéry) as descreve como ‘o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si’. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. ‘Antigamente o homem imitava essa paciência’, prossegue Valéry. ‘Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.’ Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a

melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.” (Benjamin, 1987, p. 205)

7. A luz de um receituário neoliberal, a administração presidencial de Fernando Collor de Mello (1990-1992), calcada na proposta de “injetar” competitividade no capitalismo brasileiro, para isto fazendo recuar a participação estatal nos diversos ramos economia, teve por um dos seus atos a extinção da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Inaugura no período dos governos militares, essa autarquia teve importante participação no investimento da produção nacional e na promoção da circulação dos filmes gerados. A ausência da empresa estatal golpeou a tal ponto os produtores nacionais que, 1992, apenas um filme de origem interna foi lançado no país. A denominação “Cinema da Retomada” se refere à fase instaurada na história e sistemática da institucionalidade do cinema no Brasil, por volta de 1995. Com queda por impeachment de Collor de Mello e a reorganização econômica que sucedeu a implantação do projeto de estabilização da moeda, já durante o primeiro governo Fernando Henrique Cardoso, acelerou-se o ritmo de lançamentos de novos filmes. Num primeiro momento, as obras enfocaram bastante a fase da ditadura militar no país – são exemplares *O que é isso, Companheiro?* (1997, dir.: Bruno Barreto) e *Lamarca* (1995, dir.: Sergio Resende) (Marzon, 2006).

8. Vale lembrar que *O Homem do Ano* se realiza em um trançado intermídia e intertextual cujo eixo é o gênero literário policial e seu desdobramento cinematográfico. Isto em razão do filme se basear no romance *O Matador* (2017), de Patrícia Melo – quem auxiliou na confecção do roteiro do filme dirigido por José Henrique Fonseca, filho do mesmo Rubem Fonseca que, aliás, igualmente contribuiu para o roteiro. Mas o romance de Melo é inspirado no conto *O Cobrador* (2006), do próprio Rubem Fonseca (Almeida, 2002).

9. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua do IBGE (2019), entre os 209, milhões e 200 mil habitantes do Brasil, 19 milhões e 200 mil se identificam como pretos e 89 milhões e 700 mil se declaram pardos. Somados, ambos as parcelas contabilizam 56,10% da população nacional.

10. A tese defendida por Jessé Souza de ser infundada, ou fundada sobre um culturalismo sem o devido lastreamento histórico-sociológico, a explicação da desigualdade brasileira à luz tão somente de uma herança colonial ruralista-

escravocrata nos parece ela mesma frágil. A seu ver, apenas com o advento entre Estado nacional e mercado capitalista se definiu os mecanismos socioestruturais nevrálgicos à “modernidade periférica” própria ao Brasil, desde meados do século XIX. Entendo que o argumento menospreza o alinhamento entre costumes e instituições com patamares elevados de enraizamento no cotidiano brasileiro e, com isso, com capacidade longeva de não apenas ancorar ordenamento jurídicos encampados pelo aparelho estatal. Também deixa de considerar a formação deste mesmo aparelho, para à qual a coalizão entre grandes produtores rurais, traficantes escravocratas e funcionários reais exerceu determinante papel. Desse modo, releva a questão mesma da escravidão e suas atualizações na longa duração, em particular nos microcosmos em que se tecem as subjetividades. Vejo, nesse sentido, bem mais promissora a proposta defendida por Rocha e Rehben (2020, p. 157-179) de explicarem as desigualdades no país pelo exame da maneira como diferentes “socioculturas”, com seus respectivos esquemas práticos de conhecimento/percepção e julgamentos, emergem e se cruzam, deixando suas marcas na montagem e refazimentos das hierarquias de classes sociais, no curso dos dois últimos séculos.

11. Apesar dos dados serem referentes a 2018, na comparação com séries estatísticas anteriores, os percentuais permitem concluir sobre os níveis de renda apresentados pela população do município. Contando com 157 mil 425 pessoas, à época, o salário médio mensal era de 1.8 salários mínimos. Era de 12.8% a proporção de pessoas economicamente ativas, em relação à população total. Já 33.8% da população recebia até meio salário mínimo mensais por pessoa. (Fonte: IBGE. Disponível em: <https://bit.ly/3bG4w2l>. Acesso em: 28 jun. 2020.

12. Fazendo par com o aumento dos índices de alfabetização na educação básica entre crianças negras e pardas – Em 2019, respectivamente, 91% e 90,9% (Anuário Brasileiro da Educação Básica – 2019) –, é notável o decréscimo da taxa de analfabetismo entre negros de 15 anos ou mais, ainda assim ela estava em 9,1%, em 2018. No mesmo período, entre os brancos era de 3,9% (Fonte: IBGE – 2018).

13. De acordo com dados de 2018, 54,9% da força de trabalho brasileira é composta por/elas negros/as. Porém, também são esse mesmo contingente racialmente definido responsável 64,2% daqueles sem ocupação ou, ainda, representam 66,1% dos/as com jornadas de trabalho abaixo do que gostariam ou poderiam (Fonte: Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil [IBGE –

2018]).

14. Só levando em consideração o ano de 2017, no Brasil, segundo o Atlas da Violência, foram assassinadas 49 mil 524 pessoas negras, o que representou 75% das pessoas vítimas de homicídios no país. Segundo a mesma fonte, a possibilidade de um jovem negro ser assassinado é 2,5 vezes maior do que o seu congênere branco. Já os dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2019) assinalam que 74,5% das vítimas de intervenções policiais são pretas ou pardas. Entre 2007 a 2017, houve um aumento de 33,1% da taxa de homicídios de pessoas negras. Enquanto a de pessoas brancas cresce 3,3%, em igual período.

15. À luz dos números da economia brasileira, o Banco Mundial (2019) define que uma pessoa está em pobreza extrema quando os custos diários se limitam US\$ 1,90. Entre pretos e pardos, o percentual de pessoas vivendo nessa circunstância, em 2018, era de 32,9% da população. No mesmo ano, constam que 15,4% dos brancos custeavam a sobrevivência com US\$ 5,50 por dia. Na totalização, a pobreza extrema alcança 8,8% da população negra no Brasil contra 3,6% da população branca. Ainda sobre 2018, uma vez mais consultando dados do IBGE (2019), dos 10% da população brasileira com os maiores rendimentos, os negros/as constituíam 27,7%. Por sua vez, o rendimento médio domiciliar per capita de pretos e pardos estava em R\$ 934. Os segmentos brancos receberam em média R\$ 1.846.

16. O trabalho sujo corresponde à presença da divisão moral do trabalho e pode ser conceituado como “(...) a classificação das profissões com maior e menor prestígio social, permitindo compreender a estigmatização dos trabalhadores das profissões de menor prestígio e maculadas, e suas estratégias coletivas na construção de um senso positivo de si mesmos” (Batista y Codo, 2018, p. 72).

CAPÍTULO 3

VIZINHANÇA DO TIGRE E BARONESA: DERIVA, FABULAÇÃO, VERDADE E MEMÓRIA

Rodrigo Guéron

Lucas Andrade

Ian Schuler

Pretendemos pensar neste texto a partir de dois filmes produzidos na década de 2010 em Minas Gerais, quais sejam, *A Vizinhança do Tigre* (2014) e *Baronesa* (2017), dirigidos, respectivamente, por Affonso Uchoa e Juliana Antunes. Nestes dois filmes percebemos importantes pontos em comum e, a partir deles, notamos tanto no modo de preparação quanto no resultado mesmo de cada uma das obras um papel importante do que vamos identificar como uma deriva, em uma apropriação livre de um conceito cunhado pelo movimento situacionista¹⁷ que nos ocorreu não apenas ao assistir aos filmes, mas também ao ler as entrevistas dos respectivos diretor e diretora falando da realização e do modo de preparação destes. Essa deriva, até pela liberdade com que lemos, e de certo modo torcemos o conceito, poderá ser articulada com uma espécie de perambulação¹⁸ ou ainda, segundo expressão usada pelo próprio Uchoa para falar de seu filme, com uma experiência de flaneur.¹⁹ Esta experiência de deriva, de flainar ou de perambular – uma experiência que, na verdade, tentamos definir a partir de uma aproximação dos sentidos destes termos –, nos pareceu decisiva para acionar o que chamaremos aqui de uma “função fabuladora”, isto é, uma experiência de fabulação que, por sua vez, trará de uma forma singular a “verdade” ou a “realidade” daqueles que são instigados a fabular no filme, inclusive no que se refere ao que é ao mesmo tempo uma evocação e uma criação de uma memória daquilo que eles são e das histórias que são criadas. Nesse sentido, a memória não está necessariamente ligada a algum critério de veracidade, como uma

demonstração e uma comprovação de uma realidade dada e/ou de um passado lembrado tal qual, supostamente, teria de fato existido. A memória aparecerá, na verdade, ao mesmo tempo como potência criadora e como resultado de uma operação de criação que, justamente por isso, vai ser capaz de afirmar a singularidade daquelas vidas e a reversão do lugar social desfavorecido – em certa medida passivo, esvaziado, e oprimido politicamente – o que se expressará no papel ativo, e portanto criador, dos atores-personagens dos filmes.

Cuidemos, pois, por apresentar em primeiro lugar cada um dos dois filmes. Começamos pelo *A Vizinhança do Tigre*, filme de 2014. No catálogo da IX Mostra de Cinema e Direitos Humanos, o filme de Affonso Uchoa é descrito da seguinte maneira:

Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem (MG). Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá de encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias.²⁰

Já em um texto que abre a entrevista de Uchoa no site Cinefestivals são ressaltados os seguintes aspectos:

[... o filme] realizado com baixo orçamento e atores não profissionais, tem traços documentais e ficcionais. Os jovens que participaram do projeto reencenaram, vivenciaram ou reimaginaram fatos e situações de suas vidas. Sem um roteiro tradicional, a tarefa de Affonso foi a de guiá-los durante esse processo, no qual os artistas tinham liberdade para improvisar e sugerir cenas.²¹

Da nossa parte, diríamos inicialmente que o filme de Uchoa nos aproxima de um grupo de amigos, um bando de cinco rapazes com os quais passeamos pelo bairro Nacional, como um flaneur na periferia de Belo Horizonte. Ao usarmos a palavra “bando”, no entanto, não queremos dar nenhum sentido pejorativo ao termo; ao contrário, de alguma forma ele fala do modo como esses meninos, a

partir da experiência mesmo do filme, dividem laços de amizade e momentos de afinidade. De fato, é sempre em alguma espécie de movimento, perambulação, flaina, deriva de bando, que eles se tornam o que são. Seja quando de fato perambulam pelas ruas, terrenos baldios e restos de mata do bairro, seja nos afazeres domésticos ou até mesmo nas situações de trabalho. O filme nos traz, assim, certa provisoriidade, um deslocamento que joga com o acaso, uma situação mais ou menos aberta que é o que permite uma fabulação, um vir a ser, uma experiência e uma aproximação entre e com os personagens, que nesse movimento mesmo vão se tornando o que são e fazem o filme ser o que é na sua singularidade. Mesmo que o próprio Uchoa fale de uma longa preparação em algumas cenas, onde às vezes uma tomada poderia ser repetida até setenta vezes²², desde as primeiras falas sugeridas pelos atores, até uma construção da cena a partir dos vários takes onde houve improvisação e criação, ainda aí vemos um jogo com o acaso, assim como um tipo de perambulação que acontece por dentro do próprio ato de experimentar filmando.

Já Baronesa, filme lançado em 2017, tem a sua sinopse apresentada da seguinte forma no site da distribuidora Vitrine:

Andreia quer se mudar. Leide espera pelo marido preso. Vizinhas em um bairro na periferia de Belo Horizonte, elas tentam se desviar dos perigos de uma guerra do tráfico e evitar as tragédias trazidas junto com a chuva.²³

Quanto a nós, diríamos que Juliana Antunes acompanha parte do cotidiano de algumas personagens que habitam uma favela do bairro Juliana, na periferia de Belo Horizonte; um bairro que tem o mesmo nome da diretora do filme. Entre estas personagens está Andreia, de certa forma uma protagonista do filme, que revela um anseio: sair de Juliana e se mudar para outra favela que cresce como uma ocupação no bairro de Baronesa. Seus vizinhos e amigos insistem para que Andreia repense o projeto (afinal, em Juliana há uma comunidade acolhedora de amigos e vizinhos e com a mudança ela precisaria reconstruir toda a sua vida social em um novo lugar), mas ela parece irreduzível: há uma guerra entre grupos de traficantes em preparo na comunidade de Juliana. Além de perigosa, Andreia sente que a vida em Juliana não oferece “mais nada” para ela; de um jeito ou de outro, é preciso sair, encontrar um espaço onde uma nova vida possa ser

inventada.

Observemos, então, que ao fazermos algo como um resumo de *Baronesa*, apresentamos uma história que de forma mais direta e, aparentemente que seja, clássica, parece nos trazer uma narrativa de ficção. Por outro lado, ao falar do filme – como veremos em um trecho da entrevista a seguir –, Juliana nos fala do contexto em que o seu projeto começou a ser gestado como um processo que tem algo como uma investigação de uma realidade dada: de algo que já estava lá e que ela queria investigar, trazer às telas, “mostrar”. Na verdade, os primeiros movimentos em direção ao filme se dão no momento em que a sua futura diretora fazia a disciplina de “documentário” na faculdade de cinema que cursava. Ela deixa claro aí que “havia este desejo em registrar a mulher da periferia”. Notemos ainda que é, em primeiro lugar, na busca do filme, ou do que seria o filme, que Juliana tem uma experiência que nos lembra a de uma deriva, ou a experiência de flaneur da qual nos falou Uchoa, e que é esta experiência que parece fazê-la deslocar para a busca e para a construção de personagens a partir de uma operação que será agora a de uma fabulação. Ela diz:

O projeto começou na verdade como um exercício de faculdade que foi se tornar um TCC, e toda esta ideia surgiu de uma curiosidade que eu tinha quando era estudante de cursinho, de ver o tanto de ônibus no centro de Belo Horizonte com placa com nome de mulher que sempre iria para a periferia. Quando tive matéria de documentário na UNA eu comecei a entrar nestes ônibus com os amigos que não eram da faculdade e pesquisar estes bairros, e foi aí que eu percebi que não queria fazer um documentário completamente. Fui fazendo uma pesquisa de anos e anos, tanto de atrizes que estariam no filme quanto de método e tudo, até chegar ao final [...]. Mas havia este desejo em registrar a mulher da periferia, e aí o tempo e a imersão foram dando o tom do filme, que a princípio se tratava de mulheres que trabalhavam em um salão de beleza para no fim se tratar de uma guerra.²⁴

A Vizinhança do Tigre, por sua vez, também traz algo como uma “verdade” no sentido de uma “realidade a ser mostrada”, o que não deixa de ser um dos fatores que aproxima os dois filmes²⁵ e que fez ambos terem uma proximidade com o que genericamente chamamos de documentário; considerando, neste caso

– mesmo que provisoriamente – o que talvez seja a mais geral das divisões de gênero que se pode encontrar no cinema: “filme de ficção x filme documentário”. Mas é curioso saber, no entanto, que diante de algumas intervenções do público, que observava principalmente o aspecto documental do filme em um debate que se realizava no Festival de Cinema de Tiradentes – onde em anos diferentes ambos os filmes tiveram grande repercussão e foram premiados –, Uchoa preferiu se contrapor para ressaltar o aspecto ficcional do seu filme. Esta situação foi lembrada em uma das perguntas feita pelo site Cinefestivals durante uma entrevista com o diretor:

CF: Embora tenha muito da vida dos garotos, você disse no debate em Tiradentes que o filme é uma ficção. Essa concepção veio desde o começo?

AU: O que se espera de um documentário, no sentido tradicional, são entrevistas, talking heads, aquilo que o Godard chama de prova do crime – uma espécie de atestado da veracidade dos fatos e acontecimentos. Então documentário esse filme não é. Eu quis ressaltar isso, ainda mais porque tinha aquela coisa do catálogo, algumas pessoas levadas a ver só o traço documental do filme e esquecer da construção ficcional.²⁶

Por outro lado, Uchoa não deixa de mencionar, como uma preocupação de seu filme, uma aproximação, ou uma busca, com experiências de vida, ou seja, com isso que estamos chamando aqui como uma “realidade” e que, de fato, poderia de alguma forma colocar o filme entre os documentários. Vejamos o que ele diz, ainda, na resposta a mesma pergunta feita pelo Cinefestivals:

O traço documental e real tem um papel preponderante. É um filme feito por eles, para eles e com eles. Então é da vida deles que surgiu a maioria do material dramático, só que obviamente filtrado por mim. Então tem um grau de subjetividade entre a experiência deles e o que eu vi da experiência deles, mas a gente tinha um compromisso com eles, não queríamos trair os personagens de modo algum.²⁷

Ou ainda em outra entrevista onde ele mostra como os aspectos documentais e ficcionais se temperam no filme:

A construção do filme sempre foi pontuada pela mistura da vida (documento) e da invenção (ficção). Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através dele, a vida no meu bairro. Com isso, evidentemente, eles também contariam a sua própria história e senti que mais honesto que eu poderia ser com eles, seria se contasse a história deles junto deles, e não filmar a vida deles como algo que existia por si mesma.²⁸

Tal como nos conta Juliana na experiência da deriva que fazia pelos ônibus que iam e vinham das periferias de Belo Horizonte, vemos nas declarações de Uchoa sobre o seu filme, e mesmo nos resumos feitos sobre as duas obras, uma situação onde o modo de preparação e o resultado que vemos impresso nas telas se identificam chegando até a um notável grau de interseção. Em ambos os casos também – guardando as diferenças entre os dois filmes – é na singularidade desta experiência da preparação que o problema da relação entre verdade e ficção e, diríamos nós, do que seria a verdade de um filme de uma maneira geral, parece ser tratado de outra forma. Temos aqui a impressão de que isso acontece porque, ao mesmo tempo em que eles estavam impelidos, ou melhor, sentiam a necessidade e o desejo de mostrar vidas, realidades, mundos, como vidas vividas que deveriam ganhar as telas, eles experimentavam, cada um ao seu modo, uma insatisfação com a relação que o cinema, em particular o documentário, trava com a verdade; incluindo aí o modo como diretores e realizadores de filmes em geral se posicionam em relação a algo que deveria ser pesquisado e mostrado nos filmes.

Diríamos, então, que os dois diretores – cada um a seu jeito – no movimento mesmo de sair em busca de seus filmes, já de saída rompem com um modelo de cinema – especialmente de cinema documental – que se constrói a partir de uma relação eu x outro que seria também, de alguma forma, uma relação sujeito x objeto. Talvez porque, em primeiro lugar, eles não se sentiam, e nem queriam se sentir, como “outros”, ou pelo menos “completamente outros”, daquilo que os

impelia a filmar. No caso de Uchoa este aspecto é especialmente flagrante, posto que ele é morador do Bairro Nacional, onde faz o seu filme, inclusive visando dar voz ativa aos moradores do bairro. Mas também no caso de Juliana há um sentimento de pertencimento, embora ela viesse do interior de Minas Gerais. Se levarmos em conta, por exemplo, que ela tenha sido tocada pelo fato de a maioria das linhas de ônibus que iam para a periferia ter letreiros que anunciavam bairros com nomes femininos – como Juliana e Baronesa –, e que é no percurso e nos bairros percorridos por essas linhas que ela busca mulheres que vão fabular personagens e histórias, veremos que a realização de Baronesa foi também motivada por algum tipo de pertencimento. Por isso vemos no movimento de cada um – de novo guardando as devidas diferenças – o desejo de um encontro, de um deixar-se tocar, de ao mesmo tempo escutar e produzir uma situação de atividade entre aqueles que, diante da fórmula tradicional do documentário, seriam objetos a serem investigados. Eles fogem, portanto, de um tipo de documentário que vimos Uchoa há pouco definir, citando Godard, como um filme que busca uma “prova do crime”, isto é, um cinema movido por um determinado critério de veracidade.

Este tipo de documentário clássico não parecia interessar mesmo nem a Juliana nem a Uchoa. E não parecia os interessar muito provavelmente porque uma questão-chave do meio em que ambos mergulharam seria a falta de lugar socialmente ativo, de força política – inclusive em um sentido estético-político – dos que ali viviam. É claro que, de alguma maneira, essa força estava lá e existia, mesmo que potencialmente, mas, em todo caso, como algo que eles de alguma forma percebiam, ou intuía: um dos fatores que os atraía e os impelia a filmar. Nesse sentido, tratar as pessoas e os lugares como objetos a serem investigados, como em geral o documentário tradicional fazia (e faz), ainda mais considerando que grande parte deste gênero de cinema se constitui principalmente, ao longo da maior parte do século XX, como um cinema etnográfico, de alguma forma reproduziria esta posição social de “menos” daqueles que deveriam ser “investigados” ou “pesquisados”, isto é, os “objetos” dos “sujeitos”. Os pesquisados seriam os “outros”, mas outros esvaziados de subjetividade, como se não tivessem alcançados a maioria prevista por Kant em seu manifesto iluminista²⁹.

Temos, pois, a nítida impressão, tanto pelos filmes quanto pelo o que os autores dizem sobre eles, que existe uma rejeição de uma investigação tradicional da “realidade” ou da “verdade” daquilo que interessava e instigava a eles. De fato, esta parece se mostrar de início, pelo menos em parte, como um “não saber”,

uma abertura para o acaso, que foi profundamente promissora, decisiva mesmo, para os filmes chegarem a adquirir a força e a singularidade que têm. Mas, curiosamente, este “não saber” e esta “abertura para o acaso” parecia se misturar com este pertencimento que, de uma forma ou de outra, parecia mobilizar também os dois diretores. É como se a vontade de saber – que tradicionalmente na história do conhecimento é articulada com o tal critério de veracidade tomado como uma prova científica e racional – no caso das experiências cinematográficas de Uchoa e Juliana, se articulasse com um sentimento e uma vontade de aproximação, de fazer parte, que acabaria por se expressar nos respectivos filmes como uma experiência de compartilhar a criação. Evidentemente, se há uma clara vontade de saber que aciona o início do projeto dos filmes em cada um dos realizadores, é porque há, de certa forma, um desconhecimento. Mas este desconhecimento não os faz se sentir outros – ou pelo menos não completamente outros – do que eles buscam nos filmes. Assim, ao mesmo tempo em que a vontade de saber é uma vontade de aproximação, como acabamos de dizer, ela é também alimentada por algum tipo de pertencimento que ambos os diretores têm, desde o início, em relação às regiões da cidade e às pessoas. Nesse sentido, o jogo com o acaso que se expressa inclusive nas formas distintas de deriva, de abertura para o desconhecido na perambulação, parece ter não apenas um aspecto de aproximação que aciona um projeto de criação conjunta, mas também algum tipo de recusa/resistência aos clichês, aos modos dados, preconcebidos, estatisticamente enquadrados com que, em geral, se abordam as periferias das cidades e as pessoas que nela moram.

A questão da verdade, a deriva e a fabulação

A primeira coisa que vai merecer de nós um aprofundamento parte do modo como observamos os dois diretores escaparem da maneira como a verdade é, digamos, classicamente tratada nos documentários. Já mencionamos aqui como isso foi apontado como importante, de uma forma ou de outra, pelos próprios diretores que parecem, de saída, não estarem dispostos a empreender um processo de preparação e realização de um documentário de forma convencional. Chamou-nos a atenção, inclusive, como isso apareceu desde o início da preparação dos filmes como algo meio inevitável, de certa forma como uma necessidade, ou mesmo um desejo que acionou neles o processo de busca e

preparação dos respectivos trabalhos.

São documentários, se é que tal classificação cabe aos dois filmes, que não se baseiam na relação entre sujeito e objeto, mas no encontro entre sujeitos, o que lança os respectivos diretores e os personagens dos filmes numa “fabulação criadora”. Para o filósofo Gilles Deleuze, por exemplo, tal fabulação aconteceria quando o filme dispensa “a busca pela verdade” e deixa o personagem fabular:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado ao outro. Ela própria se torna outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia³⁰

Essa divisão de Deleuze não faz referência à dicotomia documentário x ficção, já que o próprio autor chama a atenção que tanto o primeiro, quanto o segundo, dentro de uma forma – ou uma fórmula – de fazer cinema que ele designa como “clássica” – se inscrevem num mesmo regime de verdades:

A ruptura não está entre ficção e realidade, mas no novo modo de narrativa que os afeta (...) Quando Perrault se dirige a suas personagens reais, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples função da fabulação que se opõe a esse modelo. O que se opõe a ficção não é o real, não é a verdade que sempre é a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.³¹

Deleuze via uma estrutura racional, até mesmo uma espécie de racionalismo, nos filmes de ficção que fariam parte do que ele classifica como “cinema clássico”. Este cinema teria, entre outras características, a de uma ligação orgânica tanto

entre as imagens quanto entre os personagens e as imagens dos filmes; além disso, a própria descrição dos objetos que apareceriam nos filmes suporia uma “independência” destes objetos, isto é, objetos que apareceriam como dados, como preexistentes, a respeito dos quais, através do dispositivo do cinema, se faria uma imagem que os reconheceria³². Já no cinema moderno, não só iriam aparecer imagens que valeriam por si só, que seriam signos óticos e sonoros e romperiam a organicidade dos filmes, como haveria uma identificação entre os objetos mostrados e a descrição-criação que se faria deles, isto é, ambos aconteceriam em um mesmo movimento, naquilo que Deleuze passou a chamar de “regime cristalino de imagens”. Ainda no contexto da organicidade dos filmes clássicos, estes se organizariam em dois polos, que Deleuze identificava como um binômio e que poderiam ser vistos também como uma polarização entre verdade filme x mentira filme³³. Esta polarização levaria, inclusive, a uma tendência do cinema clássico a produzir filmes de ficção que julgam no final, isto é, filmes que absolvem, condenam ou tornam heróis os seus personagens: filmes fechados, organicamente encadeados em uma ordem de causalidades e que aspirariam a um fim. É neste sentido que para Deleuze a crise do cinema clássico é uma crise política, em especial porque este moralismo dos filmes os teria transformado em instrumento de propaganda política a altura da Segunda Guerra Mundial. Evidentemente não teríamos tempo aqui para nos deter sobre os detalhes da ruptura que marcaria para este filósofo a passagem do cinema clássico para o cinema moderno. Em todo caso, no centro desta está a liberação de uma potência criadora nos filmes posto que neles as imagens se liberam da ligação sensorio-motora – da organicidade – que havia entre elas nos filmes anteriores, liberando assim as suas potências criadoras, ou seja, liberando um sentido a partir delas mesmas, e não a partir dos encadeamentos entre elas que produziam as narrações dos filmes. É neste raciocínio, que a crise que Deleuze vê no cinema clássico vale tanto para os filmes de ficção quanto para os documentários. E nos próprios documentários, o que se liberava, na verdade, era uma “função fabuladora” que Deleuze aproximava também com a descoberta de uma “potência do falso”³⁴ no cinema; quer dizer, o que seria antes o “dado”, o “objeto” do documentário se põe a falar e a criar: fabular. O que significa dizer também que os “objetos” dos documentários já não poderiam mais ser chamados desta forma, posto que estavam adquirindo uma função ativa nestes.

Um exemplo importante para entender o que o filósofo apontava está no filme do etnólogo e cineasta francês Jean Rouch, *Eu, um Negro* (1958), em que o personagem é instigado pelo diretor a criar: criar um personagem e uma história para si. Neste momento a crise do documentário etnográfico, da qual a ruptura

feita pelo cinema de Rouch é paradigmática, está muito próxima da crise do documentário político clássico – e do cinema político clássico de uma forma geral – que entendia a política como a passagem do privado para o público através de uma “tomada de consciência”³⁵. É curioso, porque Rouch chamava os seus filmes de “cinema verdade”, mas esta verdade já não tinha nada a ver com a verdade como um dado, um objeto independente e preexistente, e sim com a fabulação como a verdade do personagem. É justamente a partir dessa nova experiência de verdade que os personagens se revelam no que Deleuze chamaria de “duplo devir”³⁶, isto é, algo que se daria a partir de um encontro onde o cineasta e os personagens, que se põem a criar juntos. Na verdade, o cinema de Jean Rouch expressa a primeira grande crise do documentário que seria, na opinião de Deleuze, uma crise do próprio critério de veracidade tal como fora estabelecido no Ocidente e da maneira como uma corrente majoritária da filosofia estabeleceu o que seria a tarefa central do pensamento, qual seja, a de um “reconhecimento”. Segundo esta “imagem do pensamento”, este deveria se empenhar em determinar as propriedades das coisas, dos bens, dos seres humanos, seus grupos sociais e povos, e mesmo dos princípios éticos, a partir de uma determinação – um ato de reconhecer, de encontrar – aquilo que já estava dado: que já estava lá. É nesse contexto que se construiu o documentário etnográfico, como eram os primeiros filmes feitos por Rouch, então um funcionário do governo colonial francês na África. Seria exatamente neste cinema etnográfico que a relação eu x outro apareceria como uma relação sujeito x objeto onde o primeiro seria a parte racional, operadora do pensamento nesse ato de reconhecimento, e o objeto uma espécie de outro passivo. É isso que Rouch coloca em questão a partir da experiência de fabulação que ele presenciou em um ritual religioso no Níger, que podemos ver no filme *Mestres Loucos* (1955). Ponto de virada em seu cinema, embora ainda seja um documentário etnográfico tradicional, a reflexão que este filme provocou em Rouch transformou a sua maneira de fazer cinema, que vai aparecer pela primeira vez em sua nova forma no filme *Eu, um Negro*.

No entanto, se o cinema de Rouch pode ser tomado como um ponto de ruptura, outros autores parecem ir bem mais longe que ele. O diretor português Pedro Costa, bem mais recentemente, radicaliza esta ruptura, que antes dos documentários já poderia ser vista nos personagens que perambulavam por entre as imagens no neorealismo italiano, numa ruptura com a relação orgânica que os personagens mantinham, eles também, com as imagens no cinema clássico. Costa usou o termo construção para falar da escrita de uma carta onde o personagem Ventura irá declarar seu amor no filme *Juventude em Marcha*

(2006). Para este diretor, não se trata de fazer o seu personagem escrever uma carta realista, mas sim uma espécie de criação conjunta que se dá com as experiências concretas de cada um (Ventura um operário, Costa um cineasta) além de referências que já estão no mundo, como trechos do poeta surrealista Robert Desnos.

É interessante ver que Pedro Costa faz uso de um poeta surrealista do começo do século para expressar a declaração do personagem, fazendo algo que outro movimento, também bastante influenciado pelo Surrealismo – aqui falamos dos situacionistas - se referem como a ideia de “apropriação”: trata-se de uma tática para remover um objeto de um contexto particular e enxertá-lo em outro, como, por exemplo, alterar os diálogos de uma revista em quadrinho popular, colocando no lugar palavras de ordem “revolucionárias”; ou desenhar sobre os corpos dos modelos em uma revista, pervertendo seus traços físicos “ideais”; além de inúmeras outras possibilidades.

Se a apropriação situacionista torna-se uma tática utilizada por alguns diretores para a construção fabuladora, outro conceito do mesmo grupo transforma essa prática em ação: a noção de deriva, ao qual já nos referimos anteriormente. É, pois, em uma espécie de deriva que os filmes em si e seus processos de pesquisa e criação colocam os personagens e a equipe em total contato com o mundo em que vivem. Segundo os próprios situacionistas, a deriva seria definida como um “um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana”³⁷. Em sua pesquisa sobre o Movimento Situacionista, Patrick Marcolini definiu a deriva como “uma nova forma de se deslocar nas cidades”³⁸.

Para pensar a união desses dois conceitos nos filmes, é importante lembrar da narrativa e do processo apontado em cada um deles pelos respectivos diretores. N’A Vizinhança do Tigre, a deriva é uma experiência que o próprio Uchoa encontra, de alguma forma embarca e também promove, enquanto constitui a dinâmica, ao mesmo tempo de preparação e de realização do filme, incluindo aí a fabulação dos personagens. Aqui vale lembrar do personagem Juninho, que começa sua trajetória no filme deitado no sofá da casa da sua mãe, lendo uma carta que enviará para um amigo que está preso, na qual ele fala da liberdade condicional que o obriga a prestar contas periodicamente ao poder judiciário. Essa cena, inclusive, pode ser percebida como uma aproximação importante entre o processo do diretor mineiro com o do diretor português Pedro Costa e ambos, de alguma forma, como uma experiência de fabulação: função fabuladora. Ao final do filme, tendo recebido uma intimação da justiça para

comparecer ao presídio e ainda com uma dívida que detém com o tráfico – referente à perda de um revólver apreendido no momento de sua prisão –, Juninho sai de casa durante a madrugada deixando uma carta de despedida para sua mãe. Ele está indo embora, em busca de uma deriva que lhe caiba. Mas antes de uma deriva na narração, de uma saída para um aberto no final filme, *Vizinhança* tem em particular uma deriva que imprime no próprio filme. Não é apenas uma experiência de deriva que acontece na preparação para produzir a fabulação que vemos na tela, nem é apenas a fuga, a saída ao acaso diante de uma situação limite da história, mas sobretudo uma deriva que está na própria tela. Equipe e personagens derivam, o filme é flaneur não só porque fora na sua preparação: personagens e equipe flainam, perambulam, derivam em cena e, assim, fabulam o próprio filme. Não é nem o “duplo devir” que propôs Deleuze, é mais do que isso: é algo como um múltiplo devir.

Em *Baronesa*, embora as implicações entre “fabulação criadora” e “deriva” (ou derivas...) sejam parecidas, a maneira como, sobretudo, esta imprime na tela nos parece diferente. Como no caso de *Uchoa*, percebemos a experiência de uma deriva na pesquisa do filme que levava Juliana Antunes a pegar de forma mais ou menos arbitrária as linhas de ônibus para a periferia de Belo Horizonte, em busca do filme e dos personagens. O que se imprime no filme, porém, é uma fabulação que resulta em uma história mais organicamente construída no período anterior às filmagens e, finalmente, uma deriva que vai ser uma experiência, a partir de uma situação limite da história, de um dos personagens. Neste caso talvez, fabular e derivar ganham o sentido, no caso de *Andreia*, personagem protagonista de *Baronesa*, de buscar outra história para si.

Segundo Juliana Antunes, diretora do filme, o projeto de *Baronesa* foi definido a partir de um dispositivo capaz de produzir inúmeras premissas narrativas. Após extensa pesquisa e de uma experiência derivante em seu processo criativo, Juliana conheceu *Andreia* e as demais personagens que participaram de *Baronesa*. Entre elas, está *Negão*, o único personagem masculino (fora as crianças) com um papel desenvolvido. É evidente o desejo de *Baronesa* de oferecer espaço central para as personagens femininas, em ressonância às disputas em torno das representações de gênero, que têm ocupado parte importante dos debates no cinema brasileiro recente. É também neste sentido que a diretora do filme não tem com os seus personagens uma relação de eu x outro e sim uma empatia que se mistura com um aberto: um desconhecido que está de saída no projeto do filme. Notemos que o personagem masculino é exatamente aquele que, na guerra de gangues anunciada, pretende se aliar a certo “poder

paralelo”, definidor dos constantes rearranjos do espaço social na favela de Juliana. Mas, ao invés de dirigir sua câmera para os meandros desse poder paralelo, desvelando como são produzidos parte dos acordos que modelam o campo social e político nas favelas (como em certa produção audiovisual brasileira recente), a diretora está interessada nos efeitos desses acordos no cotidiano dos moradores “comuns”, em como eles afetam a distribuição de sua vida afetiva e social e nas suas “fabulações criadoras”. Trata-se de uma micropolítica que é administrada particularmente pelas mulheres.

Assim, as “rupturas” que nos referimos acima e que incidem sobre os personagens-moradores de Juliana, são disparadas a partir de um extracampo relativamente oculto, que, mesmo fazendo parte da própria organização do convívio na comunidade, atravessando os corpos e a linguagem dos personagens, está deslocado do cerne do filme, descentralizado. A procura de Baronesa é por outros referentes: a organização singular das formas de vida daquelas personagens, especialmente as mulheres, negras e periféricas, e como a convivência mútua, atravessada por seus desejos, seus referentes e comportamentos culturais, suas relações com o prazer e o próprio corpo, podem ser possíveis num espaço historicamente marcado pela precariedade e perseguição de seus corpos.

É evidente que, se tomarmos o sentido de deriva usado entre os situacionistas, temos que admitir que de alguma forma ele foi torcido neste texto. De fato, a experiência da deriva que busca um filme não parece ser da ordem do sair pela cidade de maneira totalmente casual como no movimento estético-político francês. Além disso, estamos, na verdade, identificando dois movimentos que acontecem nos filmes como deriva. Primeiro a deriva da preparação, quer dizer, Uchoa andando pelo seu bairro inicialmente em uma pesquisa fotográfica, Juliana pegando os ônibus junto com amigos para a periferia de Belo Horizonte. Segundo uma deriva dos personagens já no contexto da fabulação criada por eles, como Juninho que precisa ir embora do bairro, ou como Andreia que começa a construir uma casa em uma ocupação em outro bairro, fugindo da guerra em Baronesa. É verdade que identificamos que no caso do filme de Uchoa parece que a deriva da preparação continua na tela, na experiência mesmo de produção das imagens do filme; em todo caso, insistimos que o conceito de deriva cabe aqui por causa de dois aspectos. O primeiro é que ele mantém um caráter de jogo com o acaso. E é por isso, inclusive, que o articulamos com a fabulação. É o jogo com o acaso que permite se constituir os personagens do filme a partir de uma fabulação. Mas há um segundo aspecto da deriva

situacionista que também nos parece estar presente nestas duas variações de deriva que vemos nos dois filmes, qual seja, a deriva como uma relação diferente com a cidade. É verdade que, no movimento situacionista, a deriva tinha um aspecto de experimentar, sentir, perceber a cidade em uma movimentação que não tinha qualquer objetivo. Por outro lado, fazer um filme, buscar – ou fabular – personagens e histórias parecem ser objetivos de ambas as obras; no entanto, ainda que com um “objetivo”, os dois filmes se produzem, em grande parte, através e nas experiências de perambulação pela cidade. Há tanto uma experiência das cidades na deriva, que transforma a própria experiência em uma fabulação, em uma criação de histórias dos personagens onde aparecem as relações deles com a cidade e também, muitas vezes, uma relação compartilhada, conjunta de equipe e personagens fabulando pela cidade. Quanto há também nestes deslocamentos uma ação das próprias cidades sobre eles que, assim, os faz derivar. O que estamos querendo dizer é que quando acontece um deslocamento pela cidade, esta produz efeitos inesperados nos que nela se deslocam. Efeitos que provocam mudanças nos próprios deslocamentos, encontros, situações limites e até perigosas, inclusive novos deslocamentos, novas derivas que são elas mesmas novas experiências de fabulação ou, pelo menos, uma abertura de perspectivas de novas operações fabuladoras. Em ambos os filmes, as cidades, ou as partes das cidades onde o filme acontece – cidade-favela e cidade-periferia – fabulam juntos, fabulando as suas situações, os seus próprios personagens, além de levá-los a fabular.

Fabulação memória

Nesse sentido é notável como fabulação e deriva vão trocando de lugar, se confundindo e se dobrando umas sobre as outras, e como esta operação é também, ao mesmo tempo, uma experiência de evocação-criação de memória. A fabulação tem, nos dois filmes, a dimensão de uma espécie de memória constituinte, memória em processo, como se fosse, de um lado, a constituição de uma memória que os personagens gostariam de ter para si, mas de outro também a de uma memória que aparece como um passado que assombra e um passado a ser expurgado e do qual se poderia, ou se desejaria fugir, “derivando”. Em todo caso, a própria posição ativa assumida pelos habitantes do bairro que se envolvem na realização dos dois filmes passa pelo simples fato – nem tão

simples assim... – de fazer cinema. Esta experiência permite a fabulação ganhar também este caráter de uma evocação da memória que, em alguns casos, é uma evocação para um expurgo, isto é, não apenas para fazer uma denúncia, mas para afirmar a sua história e as suas formas de reagir e agir diante de um passado e de uma memória que, agora evocada e fabulada, já não é apenas algo que prende, que amarra os personagens a este passado, como fazem os clichês e os estereótipos. Estamos, pois, diante da evocação-fabulação da memória, desvelamento e enfrentamento com o passado como uma operação criativa e, nesse caso, pouco importa a exatidão da “informação”, do dado preexistente: pouco importa o critério de veracidade sobre a memória e o passado. O que importa mesmo é reinventar a vida através desta evocação fabulação que começa, inclusive, com a liberdade de poder falar de si para se reinventar e se tornar, em parte, outro. De fato, diante de passados que assombam, escapar, derivar e reinventar a vida é o melhor movimento a ser feito. Trata-se, pois, da memória que é evocada graças a uma ruptura na vida dos que se tornam personagens dos filmes: a ruptura de fazer cinema, de fabular. Nesse sentido, a ruptura é ela já, também, uma deriva: fazer cinema, criar, derivar...

Nesse ponto, nos parece que o sentido de “deriva” como uma prática estético-política, como propuseram os situacionistas, já não está mais tão presente no modo como acabamos de empregar o termo. Em todo caso, n’A Vizinhaça do Tigre temos cenas inteiras de uma perambulação quase pura, de experimentações de algo como um “aberto”, jogos de vidas em espaços abertos, em entrelugares e em tempos indefinidos. Arriscaríamos dizer que há, em alguns momentos do filme de Uchoa, uma deriva quase sem fabulação, de uma forma que os adolescentes que perambulam pelas ruas, pelos terrenos baldios e pelos restos de mata do bairro parecem gozar a experiência de não terem memória, ou de não terem que terem memória. Por outro lado, existe também no filme, como vimos, uma memória que assombra, uma memória da qual Juninho, tão “flainante” em sequências inteiras do filme, agora parece ter que fugir: a prisão, a liberdade condicional, a necessidade de periodicamente ter que assinar um documento por ordem da autoridade judicial, assim como a ameaça de algum bando criminoso da região com o qual ele tinha uma dívida. De fato, mesmo estas histórias podem se apresentar como fabulação em parte, embora saibamos que a prisão e a ameaça da volta a ela fosse, de fato, uma realidade do ator Aristides de Souza, o Juninho. Aristides, inclusive, vai se tornar o ator protagonista do belo longa-metragem de ficção mais recente de Affonso Uchoa, Arábia (2017). Na verdade, cumpre dizer que a produção deste último filme quase não pode contar com o ator por causa de seus problemas com o poder judiciário, tendo que negociar

com este poder a liberdade condicional de Aristides que, finalmente, ele protagonizou o filme de forma notável, se revelando um grande ator e sendo premiado.

Quanto a Baronesa, o filme se apresenta mais claramente como o resultado de uma experiência de fabulação e constituição de personagens e histórias que parece ter sido produzida em grande parte antes do início das filmagens; ainda que durante estas existam improvisação, criação evidente e mesmo a presença do imprevisível, como vemos no tiroteio que irrompe em meio a uma cena, virando a própria cena dos personagens e da equipe do filme correndo para se refugiarem dentro da casa. Em alguns casos, a memória evocada dos personagens que se constituem em uma fabulação aparece como uma memória de perambulações passadas pela cidade. Esta é mais uma vez a experiência de Andreia, protagonista de Baronesa, quando se lembra dos abusos frequentes que sofrera do padrasto, ainda na pré-adolescência, quando perambulava com este, e seu irmão mais novo, catando lixo pelas ruas. A lembrança, ou a suposta lembrança, é evocada por uma situação limite onde o pequeno filho de sua amiga é pego no banheiro esfregando o seu órgão sexual no seu irmão ainda mais novo. O tom indignado e enfático com o qual Andreia reage à situação, muito mais duro do que o da própria mãe dos meninos, ameaçando a criança mais velha com os castigos, tem a sua razão de ser revelada quando ela relata não só o modo como fora abusada, mas também a maneira como, em certo momento, decidira reagir: esfaqueando o seu padrasto no pescoço e fugindo levando o seu irmão mais novo pelo braço, num ato que pode ter até matado o padrasto abusador.

De fato, se o dado em um documentário clássico parece, em grande parte das vezes, ter uma relação com uma memória dada, tal como uma realidade dada, seja nas supostas características mostradas de um povo não ocidental em um documentário etnográfico, seja na suposta realidade social dada que deveria ser mostrada – inclusive para ser denunciada e para permitir a “tomada de consciência” – em um documentário político, em Baronesa e em Vizinhança a memória é um elemento aberto, tão fabulada quanto ativa como força fabuladora. Mesmo assim, há uma verdade nesta operação: a verdade como o próprio ato fabulador não apenas dos personagens dos filmes, mas também da criação conjunta de diretores e personagens que constroem um pertencimento nesta experiência de criação coletiva. Equipe e personagens, envolvidos em uma cumplicidade, fabulam uma memória que agora pertence a ambos, não apenas por tudo que se passa nos filmes, mas também pelo fato de terem feito um filme juntos. A vida de todos eles se torna outra no filme e em virtude do filme.

Referências

DELEUZE, Gilles. Imagem-Tempo: Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2006.

GUERON. Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

KANT. Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento? Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Brasília: Casa das Musas, 2008.

MARCOLINI, Patrick. Le Mouvement Situationniste. Montreuil: L'échappée, 2012.

PIMENTEL, Mariana. Arthur Omar: corpo, tempo e experiência. 2004. 87f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro.

Catálogo

Catálogo da 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos Mercosul. Ministério da Cultura e Secretaria Nacional de Direitos Humanos, 2014.

Sites

ANTUNES, Juliana. Baronesa, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3gajj7w>. Acesso em: 10 jul. 2021.

GARRET, Adriano. Falta coragem para festivais se abrirem a filmes autorais, diz

vencedor de Tiradentes. Cinefestivais, abr. 2014. Disponível em: bit.ly/3yixCyB. Acesso em: 06 set. 2019.

STRAZZA, Pedro. Tem um momento que a guerra invade todos nós diz diretora de Baronesa. B9, jun. 2018. Disponível em: bit.ly/33WuQ3Q. Acesso em: 21 out. 2019.

Notas

17. Surgido em 1957, a partir da fusão de três grupos: A Internacional Letrista (de onde vinham Guy Debord e Michele Bernstein), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (de onde vinham, entre outros, os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn) e a Associação Psicogeográfica de Londres (que se resumia a um só integrante, Ralph Rumney), o Movimento Internacional Situacionista foi um grupo que retomou os conceitos das vanguardas modernas do período entre guerras (não só o Surrealismo, mas também o Futurismo e o Dadaísmo) e se baseava numa certa utopia revolucionária (Baderna, 2002). Os Situacionistas desenvolveram uma experiência urbana particular, diferente dos urbanistas que consideram a cidade como o espaço funcional, se opondo à forma como o capitalismo leva essa funcionalidade ao limite. A Internacional Situacionista entendia que a cidade deveria ser o ambiente voltado também para prazer e para libertação das amarras estético-políticas que o modelo hegemônico de cidade impunha. É nesse contexto que os situacionistas propõem a prática da deriva, que, como veremos na segunda parte deste texto, se traduzirá em experiências estético-políticas que se realizam a partir de uma forma de se deslocar pelo ambiente urbano sem qualquer objetivo predefinido, o que se efetiva numa nova forma de sentir, experimentar e viver as cidades de forma bastante distinta da funcionalidade e do modo de organização da circulação e da produção em uma cidade organizada a partir dos imperativos de uma economia capitalista.

18. Deleuze, Gilles. Imagem-Tempo. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 11. Deleuze define a “perambulação” como uma característica dos personagens do neorealismo italiano, características que, de certa forma, segue entre os

filmes de diretores e movimentos cinematográficos que marcam o que ele vai chamar de “cinema moderno”. Estes personagens se caracterizariam por romper o vínculo sensório-motor com as imagens, por deixar de ter uma relação de ação e reação imediata com estas e com os meios nos quais estão nos filmes, e passam atuar, ainda nas palavras do filósofo, como “videntes”, perambulando por entre as imagens que, por sua vez, passam a se apresentar nos filmes como signos óticos e sonoros puros, isto é, imagens que passam a produzir sentidos a partir de si mesmas. Na verdade, no livro, é feito um jogo entre as palavras francesas ballade (balada) e balade (perambulação).

19. Disponível em: <https://bit.ly/3yixCyB>. Acesso em: 06 set. 2019. Nesta entrevista ao site do Cinefestivals, Uchoa, ao explicar o processo de preparação do filme, fala que ele e a equipe viveram, de certa forma, a experiência de um flaneur: “O filme é uma espécie de mergulho um pouco mais profundo da minha parte em um trabalho em parceria com o Warley Desali, que fez o som direto e me ajudou muito no Vizinhança. A gente fazia desde 2007 uma série fotográfica que intitulamos provisoriamente Sangue de Bairro, na qual começamos a fotografar nossos amigos e a molecada do bairro, uma coisa meio flaneur.” A flaneurie – a prática do flaneur – foi, e talvez ainda seja, uma experiência vivida e exaltada por vários artistas e intelectuais que viveram em Paris. Ela ganha, no entanto, um caráter de conceito estético e de prática poética a partir, sobretudo, de Charles Baudelaire, cuja prática da flaneurie não apenas apareceu explicitamente em suas poesias, como poderia ser vista no modo como as imagens de seus versos expressavam a perambulação pela metrópole de Paris. O filósofo alemão e judeu Walter Benjamin, sob influência de Baudelaire e pensando a sua obra, também foi um flaneur e escreveu sobre a flaneurie.

20. Disponível no Catálogo da 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos Mercosul. Ministério da Cultura e Secretaria Nacional de Direitos Humanos, 2014, p. 33.

21. Entrevista de Uchoa disponível em: <https://bit.ly/3yixCyB>. Acesso em: 06 set. 2019.

22. “São poucas as cenas em que há puro improviso, sem direção e algum grau de elaboração dos diálogos. Em geral, repetíamos muito as cenas. As de diálogos, principalmente, com cenas que eram filmadas durante vários dias e com mais de 70 takes, por vezes. Eles faziam o primeiro take de modo mais livre e eu ia pegando esse texto mais improvisado com criações deles junto das informações que eu instruía e íamos moldando a cada take. Até que ficasse bom

ou a luz do sol acabasse e era hora de ir embora”. Afirmção disponível no Catálogo da 9ª Mostra Cinema e Direitos Humanos Mercosul, op. cit., p. 34.

23. Disponível em: <https://bit.ly/3gajj7w>. Acesso em: 10 jul. 2021.

24. Disponível em: <https://bit.ly/33WuQ3Q>. Acesso em: 21 out. 2019.

25. Destacamos aqui também que Afonso Uchoa foi, juntamente com Rita Pestana, um dos editores do filme de Juliana Antunes e assim como a própria Juliana irá ter um papel decisivo, como assistente de direção, no longa-metragem mais recente de Uchoa, que será citado brevemente nesse texto mais adiante: *Arábia* (2017).

26. Disponível em: <https://bit.ly/3yixCyB>. Acesso em: 06 set. 2019.

27. *Ibidem*.

28. Disponível em: Catálogo Mostra Cinema e Direitos Humanos, op. cit., p. 34

29. Kant, Immanuel. Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento? Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Brasília: Casa das Musas, 2008.

30. Deleuze, Gilles. *Imagem-Tempo. Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 183. Apud: Pimentel, M. Arthur Omar: *corpo, tempo e experiência*. 2004. 87p. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, p. 46.

31. Pimentel, op. cit., p. 184-183

32. Deleuze, op. cit., p. 155

33. Gueron. *Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.

34. Deleuze, op. cit., p. 155. O conceito “potência do falso” presente nos livros de Deleuze sobre cinema é muito próximo do que Nietzsche chamava de “vontade de potência”. É por isso que o filósofo francês gostava de dizer que a passagem do cinema clássico para o cinema moderno foi marcada por uma “descoberta nietzschiana” feita pelos cineastas.

35. Deleuze, op. cit., p. 284

36. Deleuze, op. cit., p. 266

37. Marcolini, Patrick. *Le Mouvement Situationniste*. Montreuil: L'échappée, 2012, p. 80.

38. Ibidem.

CAPÍTULO 4

NIILISMOS E ESTADO DE EXCEÇÃO EM BRASIL S/A E BACURAU: PODER SOBERANO, DESTRUÇÃO NEGATIVA E REATIVA

Auterives Maciel Jr

Danilo Moraes Lobo

Amanda Ávila

Duas políticas cinematográficas

Neste texto trabalharemos duas políticas cinematográficas que abordam o cenário geopolítico do Brasil, pela análise de dois filmes polêmicos que exibem temáticas esclarecedoras sobre a nossa situação atual: *Brasil S/A* de Marcelo Pedroso (2014) e *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019). Com elas, colocaremos em evidência a violência do poder soberano e o niilismo contemporâneo tão fortemente exibido no primeiro filme; e as práticas de resistência ao poder soberano de uma comunidade esquecida e ameaçada de extermínio no interior do Brasil, devidamente encenada no filme *Bacurau*. Além disso, buscaremos evidenciar a hipótese de um niilismo de destruição negativa configurado por um estado de exceção generalizado que atravessa as duas obras, colocando, enfim, em evidência um niilismo reativo presente na reação violenta da comunidade de *Bacurau*. Ao término da análise, faremos um contraponto possível entre os dois filmes, com o propósito de pensarmos uma abordagem crítica do estado de exceção, do niilismo e o seu avesso.

Os filmes *Brasil S/A* (2014) de Marcelo Pedroso e *Bacurau* (2019) de Kleber

Mendonça Filho e Juliano Dornelles apresentam, com propostas diversas, aspectos políticos do cenário contemporâneo brasileiro através de duas abordagens críticas que podem ser analisadas por intermédio de três critérios fundamentais: primeiramente, pela exibição de uma violência fundamentada na lógica de um estado de exceção e da estranha passividade de seres humanos que a ele se encontram submetidos, ao viverem um processo gradual de expropriação e extermínio – algo que é mostrado na narrativa ágil e sem diálogos do filme de Marcelo Pedroso – e que encontrará seu complemento na exposição da violência que os habitantes da cidade fictícia de Bacurau irão se expor, quando são reduzidos à condição de vida indigna de ser vivida; em segundo lugar, pela demonstração de que a violência dos dois filmes exibem, de forma contundente, um declínio dos valores afirmativos da vida quando esta é reduzida pelo poder soberano à condição de vida nua; e, finalmente, pela exibição em contraste da extinção passiva fortemente representada pela violência de estado simbolizada no final de *Brasil S/A*, em contraponto com a revolta da população de Bacurau, que se insurge brutalmente contra a insana política internacional de extermínio da população do povoado.

Claro está que os dois filmes exibem os aspectos decadentes do processo civilizatório, pois encenam, de uma maneira diferente, a brutalidade de um poder soberano que se exerce pela lógica do extermínio da vida desamparada. Ou seja, há nos dois filmes imagens que demonstram habilmente a violência de um poder soberano exercido na geografia circunscrita por um novo paradigma de governo³⁹. Mas, enquanto o primeiro exhibe criticamente que a sociedade anônima do Brasil incrementa poderes que reduzem os seus habitantes à vulnerabilidade; no segundo, existe a perspectiva de uma insurreição da vida nua que se defende combatendo a violência exercida pelo poder da soberania.

Assim, em *Brasil S/A* assistimos a uma introdução gradual de cenas que mostram o processo civilizatório por intermédio de imagens cotidianas da vida de um trabalhador que segue na direção do mundo civilizado e que descobre, no desenrolar da narrativa, o avanço do poder estatal nas vidas dos seres humanos. Ao longo do filme percebemos, pela exibição das imagens cinematográficas, que o desamparo crescente dos habitantes é condicionado pela geografia cruel de um poder soberano, sem transparência e que se exerce pela lógica da privatização, do banimento e da exclusão, confirmadas pelo extermínio mostrado na cena final onde seres humanos são dizimados pelo raio que surge do miolo da bandeira nacional. Sendo assim, no filme de Pedroso analisaremos uma crítica da crise dos valores edificantes existentes no mundo contemporâneo em contraste com o

advento do poder soberano, para mostrarmos, de maneira clara e concisa, como o avanço tecnológico conduz a vida para o patamar da solidão, do individualismo exacerbado e do desamparo no qual caem os personagens que serão dizimados ao término da narrativa pelo poder da nação.

Já em *Bacurau*, assistimos, sem grandes explicações, a uma estratégia programada de extermínio da população de um vilarejo supostamente fora do mapa, executada por indivíduos que atuam autorizados pelo poder soberano. Entretanto, neste filme uma resistência ganhará visibilidade no momento em que o povo ameaçado de morte se volta, violentamente, contra os seus agressores, afirmando as potências de suas vidas nuas no combate a essa ação. Nesse sentido, *Bacurau* expõe, de forma inusitada, a violência de um povo que se defende do aniquilamento, expressando uma potência de vida que mata para dar combate à violência implicada nos seres que se responsabilizam pelas práticas de extermínio. Essa revanche porá termo final à política de extermínio por intermédio de uma “violência reativa”. Nisso, os filmes se diferenciam, mas criam a oportunidade de vínculo do trabalho que aqui pretendemos analisar.

Procuraremos, por um lado, demonstrar os aspectos tópicos e paradoxais de uma violência contemporânea exibida de forma exemplar no filme de Marcelo Pedroso, para extrairmos do filme *Bacurau* a explicação de uma estranha “agressividade reativa”, entrevista no povo que resiste afirmando a vida pela agressão voltada contra aqueles que queriam reduzi-los à instância de vida indigna de ser vivida. Ou seja, caminharemos pela análise crítica de certos “niilismos” contemporâneos que serão definidos com critérios extraídos da filosofia de Nietzsche⁴⁰; e buscaremos recursos conceituais para pensarmos a violência soberana, sua lógica de destruição negativa e a destruição reativa em critérios extraídos da filosofia de Agamben (2002).

Mas, antes da análise dos filmes três questões devem ser formuladas: o que devemos entender por niilismo neste texto quando empregamos o conceito na abordagem dos dois filmes? E como devemos compreender a lógica da soberania pela via do estado de exceção implementado como uma destruição negativa? Não poderíamos também definir a violência da comunidade que reage à invasão que lhe é infligida no filme *Bacurau* como uma espécie de destruição reativa?

Em Nietzsche (2008), trata-se exatamente do conceito utilizado com o propósito de evidenciar uma doutrina que nega a vida em geral ou valoriza uma vida reativa ou passiva através de uma crítica endereçada aos aspectos ativos da

existência. Nestes termos, nos niilismos analisados por Nietzsche existe claramente a explicitação de uma depreciação da vida vivida feita em proveito de uma vida sonhada e adoecida, por intermédio de um pensamento que confere valor e sentido aos modos de existência reativos ou passivos. Já em Agamben, leremos na violência difusa – que reproduzem a lógica implementada pelo poder soberano – o exercício de uma violência soberana pelo extermínio de vidas consideradas indignas de serem vividas, isto é, vidas nuas.

Evidenciaremos, inicialmente, os niilismos assim definidos, analisando a violência de estado de Brasil S/A como uma destruição niilista, mostrada pelo extermínio das vidas anônimas de uma população impotente e passiva na sequência final do filme; já em Bacurau, apresentaremos a destruição reativa da população que se defende da morte pela matança como uma espécie de niilismo “reativo” que explicitaremos no devido momento. Assim, buscaremos em conexão provável entre Nietzsche e Agamben uma explicação cabal para a violência que aparece nos dois filmes como decisões devidamente fundamentadas por poderes amparados em uma ideologia capitalística soberana.

Com isso, extrairemos desses autores a fundamentação conceitual da análise dos niilismos que faremos dos dois filmes. Após as análises fílmicas, nos aportaremos na filosofia de Peter Pál Pelbart, fortemente inspirada em Gilles Deleuze e Felix Guattari, para pensarmos uma abordagem crítica do niilismo e o seu avesso.

Todo esse esforço conceitual visa articular problematizações que atravessam os dois filmes de modo singular, possibilitando pensar num diagnóstico que tem a violência como fio condutor, presente nas seguintes questões: podemos confirmar a presença da violência de estado no filme Brasil S/A simbolizada na bandeira que extermina os indivíduos a ela sujeitados? É possível inferir uma igual violência do gesto dos matadores que aparecem no filme Bacurau? Podemos justificar a revanche de Bacurau como um gesto paradoxal de um niilismo reativo que destrói vidas em defesa da sua sobrevivência? E sendo comprovada a nossa hipótese não seria aqui necessário justificar o que aqui definimos por niilismo reativo? Procederemos nossa investigação, portanto, detalhando os conceitos que pretendemos utilizar na argumentação da nossa análise crítica dos dois filmes.

Nilismos, estado de exceção e destruição negativa e reativa

Convém assinalar, de início, que o problema do niilismo no pensamento nietzschiano possui um caráter equivocado, como aponta Pelbart (2016), dado que por um lado aponta uma sintomatologia de decadência e aversão pela existência, mas por outro apresenta uma expressão de um aumento de força capaz de produzir um novo começo. Ainda segundo esse autor, há um tratamento ambivalente dos fenômenos da cultura nessa abordagem nietzschiana, propiciando uma tensão para onde convergem várias apostas dessa filosofia. O niilismo aponta assim para uma situação de embate irresoluto entre o declínio e a ascensão, o colapso e a emergência, o fim e o começo. Esta ambiguidade é constitutiva do conceito, com a qual Nietzsche aponta certo tipo de travessia, detectando-se uma necessidade histórica e filosófica do niilismo, paralelo a uma perspectiva de diagnóstico, precipitação, combate e ultrapassagem.

Nietzsche irá proceder a uma pesquisa genealógica para compreender a gênese, o processo e a dissolução dos valores. Para esse filósofo o niilismo constitui uma história cujas caracterizações serão discutidas de forma mais pormenorizada em sua obra tardia a partir de 1881, exposta em: *Genealogia da moral* (2003), *O crepúsculo dos ídolos* (2006), *O Anticristo* (2007) e nos fragmentos póstumos reunidos na obra *A vontade de poder* (2008) aqui trazida. Como questão fundamental na obra do filósofo, apresenta-se no horizonte de inquietações da modernidade, onde se procura abarcar as diversas manifestações da doença ou crise inscritas na história do homem ocidental, objetivando-se atingir a raiz comum dessa doença que seria caracterizada pela instauração da interpretação moral da existência. A experiência de instauração e dissolução dos valores morais é trazida enquanto problema que atravessa a dinâmica histórica, almejando-se explicitar a sua lógica de desenvolvimento. Segundo Claudemir Luís Araldi (1998) é na modernidade que observamos o momento decisivo desse processo, pois nela o niilismo se radicaliza e apresenta suas formas mais acabadas, onde Nietzsche busca captar o espírito de incerteza, dúvida e hesitação que se intensifica no exercício filosófico e na ação do homem moderno.

Na modernidade, o evento da morte de Deus⁴¹ aparece como um corte fundamental para a história do niilismo, dado que expressa o esgotamento interpretativo da separação entre mundo sensível e suprassensível, com a consequente insustentabilidade das ideias metafísicas e dos valores que

subordinavam o mundo sensível. Nietzsche denuncia aqui que não há “verdadeiramente” um abandono dos valores transcendentais, posto que há um esforço na modernidade de substituição do deus transcendente por outros valores, tais como: razão, ciência, história, progresso. Ou seja, os valores superiores à vida, que reinavam nas metafísicas e nas teologias clássicas, serão revalidados como ideais de uma vida reativa que busca efetuar-los no progresso contínuo da existência. Sendo assim, haveria aqui, portanto, não só uma cisão, mas também uma continuidade no que diz respeito à interpretação moral do mundo.

Ora, não estaria nessa suposta morte de Deus, duas possibilidades entreabertas pelas análises de Nietzsche? Cremos que sim. E a primeira foi decerto prevista por ele na descrição dos niilismos reativos e passivos. Entretanto, nada impede que outras possibilidades sejam entreabertas na nossa análise, o que pretendemos realizar por intermédio de recursos extraídos da filosofia de Giorgio Agamben buscando mostrar que a violência soberana, o estado de exceção e as destruições implementadas por uma vontade de poder podem ser pensadas como outros aspectos niilistas que não foram contados nas descrições de Nietzsche. Dessa forma, buscar definir a violência soberana como um tipo específico de niilismo supõe um rápido cotejamento dos niilismos apresentados por Nietzsche para reconfigurarmos, na nossa análise.

Segundo esse autor, o niilismo configura modos de existência e formas de pensamento que fazem com que a vida ou ganhe um valor de nada, ou seja apreciada como uma vida reativa ou passiva. Assim, podemos falar de “quatro” niilismos que comparecem nas suas análises, mas daremos, provisoriamente, a definição dos três primeiros: o niilismo negativo, o reativo e o passivo.

No primeiro caso, falamos de niilismo negativo quando a vida é negada em proveito de uma vida reativa que persegue a ficção de um mundo eterno garantido por valores transcendentais; no segundo, o niilismo reativo vem a se configurar quando a vida reativa busca a sua perseverança em uma estranha reatividade racional; enfim, no paroxismo deste niilismo encontramos uma vida passiva que se entrega estranhamente a uma extinção lenta e gradual. Nesse caso, falaremos então de niilismo passivo ⁴².

Convém lembrar que o niilismo negativo foi justificado por formas de pensamento que valorizavam a vida ideal ao negarem a vida em geral e que tais pensamentos surgiram de modos de vida de homens que criaram a ficção de

outra vida por sua vontade de negar a existência como um todo. Assim, o niilismo negativo ganhou forma quando a vontade de negar de filósofos e sacerdotes, que defendiam a existência de um real transcendente, legaram a humanidade a ficção de outra vida para consolarem os seres humanos restritos por um modo de vida adoecido e ressentido. Homens do ressentimento e da má consciência – assim denominados por viverem predominantemente um modo de vida reativo, onde neles as forças adaptativas, também chamadas por Nietzsche de forças reativas, se tornaram predominantes.

Desta maneira, no niilismo negativo a vontade de negar cria valores transcendentais e confere valor a um modo de vida ressentido, obtendo deste o reconhecimento do seu poder e do seu domínio. Tal criação deve ser atribuída rigorosamente a uma “vontade de potência” regida pela qualidade da negação.

Mas o que vem a ser uma vontade de potência? Em Nietzsche esse é o nome adequado à vida, que condiciona a criação de valores ativos ou reativos de onde tiraremos a nossa avaliação. Assim, vontade de potência é o princípio condicionante de tudo o que vive com suas duas qualidades primordiais: a afirmação e a negação. Se a vontade de potência for afirmativa, dela depreenderemos valores ativos e conceitos afirmativos da vida; mas quando a sua qualidade proeminente for a negação, os valores que dela surgirão vão servir para valorar um modo de vida ressentido e reativo. Entendamos: no niilismo negativo vemos um modo de vida reativo ser justificado pela ambição sacerdotal de criar um mundo fictício por intermédio da sua vontade de negar essa vida. Se o gênio sacerdotal cria valores que justificam um modo de vida reativo pela ficção de um mundo eterno e transcendente, então a vontade de potência da casta sacerdotal deve ser devidamente avaliada como uma vontade de negar. Por outro lado, a vontade de negar sacerdotal deve ser entendida como uma vontade de domínio que se exerce sobre homens ressentidos que recebem valores fictícios que justificam o seu modo de vida.

Já no niilismo reativo, as forças reativas do entendimento e da razão promovem o ideal de uma vida pacífica, onde nela a vontade de potência é negada em proveito de uma vida que quer a sua reatividade racional. Assim, há no niilismo reativo um triunfo das forças reativas que se voltam contra a vontade de negar do poder sacerdotal, assinalando o júbilo do novo homem que projeta a sua vida e busca seu reino na terra sem a ambição de um governo transcendente. Aqui, podemos falar do niilismo nos moldes da razão moderna, entendendo que, para Nietzsche, o projeto racional iluminista é uma forma de niilismo sutil que

valoriza a vida reativa em detrimento da vontade de potência. Mas será possível para a vida seguir sem vontade de potência, sendo ela mesma uma vontade? Como pode então a vida querer a sua própria reatividade, rompendo o liame com a vontade de potência definida como o conceito próprio da vida?

Sabemos desde já que a extinção passiva aparece como o paroxismo da vida reativa, dando ensejo a uma terceira forma de niilismo que aqui configuramos como niilismo passivo. Com ele, um ideal de paz se diz de uma vida que quer a sua extinção lenta e gradual, buscando minimizar a vida por intermédio de um nada de vontade. É isso possível? Não será o nada de vontade ainda um sintoma de uma vontade de nada? De todo modo os niilismos assim analisados podem ser configurados nos contextos onde a vida em geral aparece depreciada por modos de vida reativos. Mas será essa a avaliação final que podemos depreender da filosofia de Nietzsche? Não haveria uma quarta forma de niilismo?

Dissemos, anteriormente, que há em Nietzsche quatro niilismos, mas falamos sucintamente dos três primeiros, pois guardamos o último para a ocasião da análise fílmica que aqui empreendemos. O fato é que em Nietzsche existem quatro niilismos, sendo o último definido como uma destruição ativa. Assim, esse filósofo evoca a destruição ativa como um ato de insurreição de um modo de vida que destrói as forças reativas para tornar o ser vivo ativo e afirmativo. Dito de outra forma, há um niilismo ativo descrito como um espírito de libertação que destrói os fardos dos valores reativos que prendem a vida. Nesse caso, a destruição é dita ativa ao ser atribuída àqueles que destroem a agressividade da soberania estatal, liberando a vida para a criação de novos valores. Ou seja, a afirmação da vida supõe, no referido autor, toda uma destruição dos valores e dos poderes que oprimem os viventes ao subjugá-los à tirania de um poder soberano.

Dito isso, podemos retomar a argumentação que procuramos construir no nosso trabalho: com efeito, quando dissemos que os dois filmes aqui analisados podem ser configurados como expressões de niilismos modernos, de quais niilismos estávamos falando? No Brasil S/A de uma combinação entre um niilismo negativo e reativo assistido pela estranha passividade dos personagens diante da violência que irá eclodir ao longo da narração cinematográfica; mas insinuamos também a hipótese de que a violência do estado pudesse se configurar como um tipo de niilismo destrutivo que produz a vida nua pela via do extermínio. Já em Bacurau temos este niilismo apresentado pela destruição promovida por um jogo de entretenimento que reduz os moradores do vilarejo à condição bestial de vida

nua, em contraponto com uma estranha destruição reativa de seres humanos que defendem o seu modo de vida pelo assassinato dos agressores. Ora, não haveria nesta destruição soberana uma espécie de niilismo a ser computado em oposição à destruição reativa entrevista na reação dos habitantes de Bacurau? Sim, e essa é a nossa hipótese fundamental: Com efeito, advogamos uma espécie de niilismo presente nas atividades arbitrárias do poder soberano, dizendo que ele se manifesta na violência de estado que nega a diferença para assegurar a soberania; e apresentamos também uma espécie de niilismo reativo em Bacurau, fundamentado no gesto de resistência de uma comunidade que mata para conservar as suas próprias vidas. Mas como devemos nomear estes niilismos entrevistados nas narrativas dos dois filmes? Trata-se primeiramente de uma destruição negativa; de um niilismo destrutivo e negativo que só se afirma enquanto diferença pela destruição das diferenças não passíveis de serem dominadas, e que aparece, com relativa frequência, nos jogos arbitrários da soberania estatal; e de um niilismo reativo circunscrito na violência reativa da população de Bacurau.

É aqui que o poder soberano, sua intrínseca política de violência de extermínio, sua lógica disseminada na população que se diz soberana e o seu devido contraponto na violência implementada pelos atos de insurreição da população que mata para se defender, irão se fundamentar como dois tipos de niilismos pelas análises apresentadas nos livros *Homo Sacer – Poder Soberano e Vida Nua I* (2002) e *Estado de Exceção* (2004) ambos escritos por Giorgio Agamben. Nesses textos, tensionando o conceito foucaultiano de biopoder⁴³, Agamben analisa um paradoxo do poder soberano verificado na ocasião em que este enquanto um ordenamento capaz de gerenciar e otimizar a existência, no exercício da justiça social, decide pela suspensão da lei que rege o ordenamento da sociedade. Nesse caso, diz ele que: “a espécie e o indivíduo enquanto simples corpo vivente torna-se a aposta que está em jogo nas [...] estratégias políticas” do estado soberano, resultando “[...] daí uma espécie de animalização do homem posta em prática através das mais sofisticadas técnicas políticas”, de onde surge “[...] a simultânea possibilidade de proteger a vida e de autorizar seu holocausto” (Agamben, 2002, p. 11). Noutras palavras, diz ser direito do soberano decidir pela morte de um indivíduo considerado indigno de viver em convívio com outros seres humanos; e que essa decisão confere ao exercício da soberania um poder de banir e reduzir aquele que foi banido a condição de vida que pode ser matável, isto é, desprovida de direitos e prerrogativas legais. Com o advento do holocausto – que é a ocasião oportuna para a demonstração dessa lógica da soberania por Agamben, é possível notar que ela se difundiu por toda uma

população que se arrogou no direito de matar.

Ora, não é isso que aqui encontramos nos dois filmes analisados? Não há porventura uma violência soberana no exercício de extermínio mostrados pelos dois filmes? Os invasores de Bacurau não demonstram o poder soberano quando decidem arbitrariamente matar as vidas indignas de serem vividas? E não há na reação da população uma lógica soberana voltada contra o poder segundo os mesmos princípios de violência e extermínio? Acreditamos que sim e fizemos disso a fundamentação daquilo que pretendemos analisar.

E aqui, finalmente, sintetizamos as formas de niilismos que deveremos comprovar por intermédio da decupagem que faremos a seguir: um niilismo destrutivo – justificado na violência exercida pelo aval do poder soberano, presente nos dois filmes; um niilismo negativo em transição para o reativo presente nos personagens em Brasil S/A e um niilismo reativo – estranhamente configurado na violência abrupta da pacata comunidade de Bacurau.

Mas por que insistimos aqui em um niilismo reativo quando analisamos uma violência “supostamente ativa” de habitantes que matam para preservar a vida? Não seria mais legítimo pensar essa violência como uma atividade destruidora de habitantes que matam os invasores afirmando os seus modos de existência? É inegável que a insurreição dos habitantes de Bacurau deve ser imputada a uma vontade de destruição que irrompe, como veremos, destruindo as vidas antagônicas. Nesse sentido, seria precipitado negligenciar este aspecto destrutivo da vontade de potência e a sua violência dita ativa em certos momentos de Bacurau. Há um momento de guerra na sequência final do filme que justifica a aparição de uma vontade de destruição, que se volta contra modos de vida hostis por intermédio de uma “violência ativa”. Entretanto, mesmo que consideremos ativa a destruição da sequência final do filme, o que a motiva é a afirmação de uma vida reativa que quer a sua perseverança pela manutenção do seu modo de existência e pela imposição de um poder soberano descoberto no gesto da insurreição. Além disso, convém não esquecer que é a lógica da soberania – que decide arbitrariamente quem não é digno de viver –, que a população absorve.

No entorno geral do filme, como analisaremos a seguir, prevalece a manutenção de um modo de vida reativo que será garantido pela irrupção momentânea de uma vontade de destruir. Sendo assim, se justificamos esse último niilismo como reativo, isto decorreu do fato de termos lido na insurreição final da população de Bacurau uma variante do niilismo reativo descrito por Nietzsche. Se nesse autor

o niilismo reativo configurava o estilo de vida de um homem que se conduz pela força reativa da razão e do entendimento; na nossa análise ele aparece configurado na reação violenta de vidas que buscam se conservar por intermédio de ações agressivas.

Na realidade, propusemos essa nomeação por encontrarmos índices suficientes de argumentação na própria cena de violência que iremos descrever. Assim, sustentamos um niilismo reativo indo além da descrição ofertada por Nietzsche, mostrando a sua ambiguidade no contexto fílmico onde ele ocorrerá. O fato é que não é possível descrever a violência da comunidade como um niilismo ativo – tal qual insinuamos na argumentação dos niilismos proposta - porque acreditamos que a violência final de Bacurau ocorre em função de um modo de vida comunitário que busca a sua perseverança pela afirmação de uma vida que quer se conservar.

Entretanto, convém estabelecermos um rigor conceitual para nos livrarmos de uma supérflua analogia: quando dissemos que os dois filmes continham elementos niilistas queríamos argumentar como eles ensejavam a temática da violência pela prescrição sumária de vidas definidas como indignas de serem vividas. Assim, a violência do estado, o poder soberano, a vida nua e o gesto de insurreição cabem perfeitamente no escopo da nossa análise de certos niilismos, quando denotam a situação passiva de certas vidas indignas de serem vividas e que são exterminadas pela violência do poder soberano. Nesse caso, a violência do poder é a contrapartida de um niilismo negativo que assegura a soberania pela decisão de tirar a vida daqueles que não se encontram devidamente autorizados a continuar vivendo. Tanto em Brasil S/A, quanto em Bacurau a violência é sintoma de uma vontade de negar que extermina as vidas dos seres humanos para garantir sua proeminência soberana. Se os filmes exibem de bom grado estes niilismos, isto ocorre porque neles a banalização da violência expressa o valor que a vida ganha quando se torna objeto de decisão de um poder soberano. Ao matar para garantir o poder os filmes exibem de uma maneira magnífica a violência de estado representado pelo valor de nada que a vida indigna de ser vivida vai receber. Sendo assim, os niilismos dos dois filmes são corroborados pela violência de poderes que conduzem os seres humanos a uma espécie de impotência frente à ameaça de morte. Cabe acrescentar que em Bacurau essa violência será redobrada por uma outra exercida pela comunidade que reage para conservar as suas vidas; e assim, argumentaremos a existência de um niilismo reativo que exigirá de nós um esforço complementar de conceituação.

E aqui a análise de Agamben vem consolidar a nossa argumentação: afinal, quando assistimos violências orquestradas por poderes soberanos não devemos suspeitar que por detrás dessa estranha banalização da vida é um ódio à vida como um todo que os dois filmes pretendem exhibir? Não seria a banalização da violência um sintoma de um poder soberano que decide tirar a vida para manter bestialmente o seu domínio? Não estaria porventura aí a questão da violência de estado como o paroxismo crítico de um niilismo negativo imposto como a medida de um querer dominar a vida pela ameaça do seu extermínio? E não haveria, enfim, um niilismo a ser descrito no ato de insurreição da comunidade de Bacurau? Cremos que sim e assumimos a tarefa de apresentar esta argumentação pela análise cabal dos dois filmes que apresentaremos no item seguinte. Que fique claro desde já que não consideramos os dois filmes como uma apologia do niilismo. Muito pelo contrário: acreditamos que as análises críticas dos niilismos postos em cena pelos dois filmes justificarão, com pertinência, os brilhantismos dessas duas narrativas cinematográficas que nos convidam a pensar a capacidade que o cinema tem de elucidar os aspectos niilistas do mundo contemporâneo. Entremos, então, no pormenor dos filmes por intermédio de um procedimento mais criterioso.

Poder soberano e niilismo negativo e reativo em Brasil S/A

Brasil S/A se inicia com uma cena em primeiro plano de ondas revoltas e espumas do mar, entreaberto por um navio de grande porte que se aproxima do porto, numa forte alusão ao processo de colonização de exploração sofrido pelo país e toda política de extração de riquezas naturais decorrentes desse processo. Esse navio descarrega escavadeiras que são conduzidas ao campo dando início ao processo de mecanização das atividades extrativistas. Após um corte, é mostrado uma série de trabalhadores negros desembarcando de um ônibus num canavial, com close num deles. Lá eles começam o corte e a colheita da cana-de-açúcar. Por volta de 5min de cena, eles param para almoçar, ouvir música, jogar dominó. Nesse instante, o som da música é sobreposta por outra imagem sonora: trata-se do barulho de uma colheitadeira que faz o trabalho antes realizado por eles. Todos observam atônitos a máquina se deslocando sobre o canavial. Ela que não precisa de descanso, vem para substituí-los. Foco no rosto do mesmo rapaz do ônibus, paralisado com o que vê. Num outro plano, a

câmera nos mostra uma embarcação pequena que se movimenta num rio ao largo de um manguezal. Somos guiados por um outro rapaz, também negro, que ao observar o leito desse rio identifica numa imagem sonora sons próprios dos animais da região que logo é sobreposta por um barulho de motosserra: outro homem, agora, realiza o corte de árvores. Aqui, como fica claro, o poder soberano se manifesta como uma força capitalística que, nas palavras de Pélbart (2008), “toma de assalto” a vida, isto é, que penetra as esferas da existência humana e as mobiliza para trabalhar em seu proveito, subjugando também a natureza, colocando-a ao seu dispor. No entanto, essa caracterização não finda por aí, Pedroso está apenas começando. Seguindo o filme, numa espécie de sonho, nos é apresentado mais à frente uma cena insólita, na qual negros e negras encenam uma dança de coroamento de uma rainha, num jardim à frente de uma Casa Grande, todos alegres, trajados a rigor e de modo suntuoso, com vestidos e adornos típicos do período imperial brasileiro e com uma forte maquiagem embranquecedora. Aqui, sem usar de voz off, sem diálogos ou monólogos, a imagem mostra que a passividade dos trabalhadores frente ao avanço maquínico do capital parece estar sendo explicada por uma espécie de colonização inusitada, cuja subjugação ao poder não precisa mais ser forçada, pois ele já é sedutor, uma vez que se faz não mais na esfera da marcação do corpo, mas no próprio imaginário, demonstrado num esforço de enquadramento a uma uniformização dos modos de existir de uma elite branca modelar. É agora o desejo que se encontra invadido e colonizado pelas graças de um país em expansão, cuja imagem se mostra numa bandeira que resplandece entre um plano e outro do filme, tendo ao seu fundo as imagens de uma metrópole. Não à toa, essa bandeira se encontra com o seu centro oco (área azul na qual se encontram as estrelas que simbolizam a diversidade dos estados e culturas que o compõem). A retrospectiva histórica é irônica e mostra uma temporalidade contemporânea do capitalismo de modo complexo, em que coexistem o campo e a cidade, a agricultura e a indústria, o branco e o não branco.

Uma cena agora mostra carros na cidade, num engarrafamento ferrenho, no qual os motoristas (todos brancos) fazem uso de um aplicativo do celular chamado “cegonha drive”: trata-se de um caminhão cegonha que carrega cerca de oito carros aos seus destinos, enquanto seus donos descansam, lancham ou retocam a maquiagem. Pedroso complexifica mais a relação homem/capital, apontando para o caráter positivo desse poder soberano que se explora, também otimiza a vida (embora às custas de um monitoramento social) e que reforça sua condição de incitação àquilo que traz conforto e segurança, produzindo subjetividades e

vendendo maneiras de viver. Nos aproximando das análises de Pélbart (2013), o que Brasil S/A parece trazer é que “[...] de uma ponta a outra do circuito econômico, isto é, da produção até o consumo, o que nos é hoje extorquido e sequestrado, ora investido e intensificado, ora reformatado e revendido é a vida”, isto é, são modos de existir. Desta forma, nada se mostra exterior ao poder em Brasil S/A, haja vista que se vê nesse filme a expropriação da natureza, a captura do corpo do trabalhador, a gestão dos seus sonhos, a codificação dos seus hábitos, gestos e até mesmo de sua fé, bem explícita na cena do culto religioso em que os fiéis em preces fervorosas ascendem ao céu juntamente com a igreja, ao som de um foguete que parte em direção à missão celeste de explorar novas terras. Nada escapa e tudo ancora esse poder soberano que investe e coloniza até o possível futuro.

Portanto, não há gesto de afirmação cultural da diferença, não há força capaz de tensionar a relação homem/capital, há uma mescla de passividade e fascínio diante daquilo que é aviltante e agressivo. Diante de um poder soberano triunfante enquanto capital, que determina modos de existir, que opera e legitima a distribuição dos corpos nos espaços, há uma sujeição e uma espera pelo momento de conquista desse lugar. E é esse desejo capturado que alimenta essa máquina de reprodução social. Cena emblemática desse niilismo se dá quando o trabalhador do campo é colocado na direção da escavadeira. Essa captura chega a ser mágica, na qual agindo de modo análogo a quem irá realizar uma invasão espacial, numa espécie de balé com essas máquinas, elas adentram o centro da terra, numa cena avermelhada, e penetram o chão, extraíndo dele um jorro de petróleo. Nesse instante, o foco no trabalhador retrata a satisfação em ter alcançado seu objetivo, em ter realizado com êxito seu destino, mostrando como se dá:

[...] a sensualização do poder [...]; o prazer descoberto [que] reflui em direção ao poder que o cerca. [...]. O poder funciona como um mecanismo de apelação, atrai, extrai essas estranhezas pelas quais se desvela. (Foucault, 2015, p. 50)

E nessa excitação e incitação perversa, tendo seu desejo capturado pelo poder, o homem se vê com sua vontade adoecida e num espírito de camelo a submete ao biopoder que controla todas as instâncias da sua vida, vigiando sua conduta,

regulando seu tempo e definindo seu modo de existir. Seduzido, esse homem não percebe que tem sua força separada de si mesmo, que está seguindo ditames de ideais decadentes tidos como superiores que desagrega sua diferença. Trata-se, portanto, de um niilismo negativo em transição patológica para o reativo, que substitui valores transcendentais baseados no idealismo socrático-platônico e na teologia, por valores humanos, fundados na branquitude ideal, nos ideais de progresso e felicidade engendrados pela modernidade.

A última cena do filme consagra tudo que dissemos aqui. Num parque bem cuidado, numa luminosidade exacerbada e artificial, pessoas brancas fazem piquenique em família, leem calmamente um jornal, brincam e se divertem. Parece que a assepsia do parque vem para encobrir todo genocídio negro e indígena ocorrido desde os primeiros momentos da colonização do Brasil. Tudo ali, como em todo filme, mostra que essa lógica perversa deseja ocultar ou minimizar o quanto houve de espoliação do país, de exploração de mão de obra escrava, de higienização da população com a exclusão dos que não se enquadravam, vistos como agentes patogênicos. Não há sanguinolência, não há sofrimento, nem lágrimas em todo o filme. Ele é blindado! A morte é expurgada e negada, por isso somente para nós, espectadores, pode ser apontado o revólver. Só nós somos capazes de receber ou se esquivar desse tiro. Um tiro dado pela arte em sua tentativa de tensionar esses niilismos, a aceitação conformista de homens sujeitados ao poder soberano do capital que teima em tornar a todos uma massa homogênea, centrada, regulada, contida e seduzida, que será queimada e abduzida pelo centro flamejante da bandeira de um país em nome da ordem e do progresso.

Destruição negativa e destruição reativa em Bacurau

Esse poder soberano exacerba sua crueza quando além de estabelecer os critérios de atendimento a uma projeção ideal passa a definir quais são as vidas que merecem vivê-las e quais são as descartáveis, isto é, matáveis por não se enquadrarem nos parâmetros pretendidos. Essa destruição negativa impetrada pelo poder será 5 anos mais tarde mostrada em Bacurau. Num futuro próximo, o filme traz a exploração mais vil da indústria do entretenimento: a escolha dos povos excluídos da centralidade da bandeira do país, daqueles que estão fora do

seu mapa, para serem dizimados numa espécie de jogo. A clara demonstração daquilo que é tornado vida nua, consoante bem demonstrado por Giorgio Agamben. O poder soberano do capital aqui se mostra como um niilismo de destruição negativa porque rouba a vida, se volta contra ela e não mais incita sua propagação ainda que de modo excludente porque modelar, como em Brasil S/A. Todavia, o que vemos nesse filme não é uma passividade frente às investidas dessa tãato-política, mas um forte enfrentamento.

Bacurau se inicia com um carro-pipa carregado de água percorrendo uma estrada esburacada, se direcionando ao sertão brasileiro. No caminho ele se esbarra com uma série de caixões tombados na estrada. De cara, nos vemos diante do que simboliza a política adotada pela narrativa fílmica: a apresentação da relação entre a vida e a morte, que aqui denominaremos, numa inspiração baseada em Pélbart, de biopotência e biopoder. Seguindo seu percurso, esse carro chega a uma comunidade rural – Bacurau – onde está acontecendo o velório da matriarca do local. A partir desse momento, nos é apresentado um pouco do cotidiano desse lugar, seus moradores, suas relações sociais, suas intrigas, o pequeno comércio da vila, a escola, o posto de saúde, o museu, além das relações políticas estabelecidas entre essa localidade e o prefeito da cidade, que deixa claro o quanto a população de Bacurau é considerada como resto, cuja única utilidade está em ser votante. A ela são destinados livros usados e alimentos deteriorados, além de psicotrópicos alopáticos viciantes e caixões. Desde o início do filme, portanto, Bacurau se vê num regime de exceção e descobre (via google maps) que está fora do mapa do país. Entretanto, o filme tem a fineza de encenar a ambivalência desse povo, também o colocando como forte, que possui formas próprias de organização, cuja vivência é capaz de conjugar os conhecimentos da ancestralidade com as conquistas modernas, que está atento às plataformas midiáticas, sua potencialidade e sua política de captura subjetiva, enfim, que conhece sua história de resistência bem memorada em seu museu.

Tensionando essa caracterização apresentada no povoado, nos é mostrado os moradores da cidade, figurados num casal branco de brasileiros, envolvidos com um grupo de extermínio norte-americano, todos participantes de um game e que se comprazem em matar populações como a do vilarejo, tidas como vidas desprezíveis, para “ganhar pontos” no programa. Em ações pontuais, eles se acercam do território de Bacurau e começam a imprimir uma política de medo, realizando assassinatos de famílias inteiras e crianças. A comunidade começa, então, a pensar estratégias de sobrevivência. Nesse momento, independente das

diferenças e conflitos existentes entre os moradores, todos se unem contra o inimigo comum. Numa ação planejada, o grupo de extermínio fortemente armado invade Bacurau para realização de um verdadeiro massacre. Desconhecendo toda a história de resistência destes sertanejos, inclusive a capacidade de uso e deslocamento territorial desse povo, o grupo é recebido e guiado para sua destruição. A população, tendo sua vida ameaçada de extinção, mata de modo veemente, cruel, frio e violento seus invasores, decepando suas cabeças que agora farão parte integrante do museu do vilarejo.

Essa reação violenta como resistência da vida frente às relações de tensão com o poder mortífero do capital possibilita repensar, com diz Pélbart (2008, p. 85), “a relação entre os poderes e a vitalidade social na chave da imanência”. Destarte, é possível perceber que se dá aqui um movimento de enfrentamento no qual ao biopoder, ou seja, ao poder que investe no controle da vida, suspendendo, inclusive as condições legais de gerenciamento e proteção da existência, responde a biopotência, isto é, a potência da vida, seu desejo de continuar a existir. Deste modo, aquilo que parecia facilmente submetido e pronto para ser destruído e/ou dominado, revela a sua força de destruição reativa, na medida em que se insurge contra aquilo que deseja fazê-la perecer.

Entretanto, se aquilo que aparece passivo, submetido à lógica capitalística em Brasil S/A, se revela como capaz de criar sua linha de fuga e fazer fugir essa lógica matável de reprodução social em Bacurau, não parece subverter sua lógica excludente, na medida em que não há criação de novos valores. É preciso demarcar que a destruição reativa de Bacurau não visa à ação metamórfica, ou seja, não há perspectiva de transvaloração, tão somente um esforço de conservação de sua sobrevivência. É uma reação violenta de um povo que deseja continuar sobrevivendo e não buscar novas formas de existir. Bacurau, diferente de Brasil S/A, enquanto um campo aberto, permite que algum fluxo de força extrapole o enquadramento do poder soberano e daí retira sua força para destruição da sua estrutura de comando mortífero. No entanto, o filme, apesar de apresentar uma sociabilidade própria, com crenças e modos de cooperação e associação, não permite pensar numa expansão de sua força para além do seu território, ou seja, não oferece condições imagéticas de se pensar na multiplicação dos seus fluxos positivos. A destruição em Bacurau não visa à criação, mas à conservação. Precisamos lembrarmos-nos de que desde o início do filme a vulnerabilidade do povo de Bacurau faz dele uma comunidade endógena, que parece, para se afirmar, negar o seu entorno, vendo-o como ameaçador. Se há defesa de território, há também apartheid e banimentos, como é o caso da

situação do herói Lunga e seu bando no início da narrativa. Logo, se o filme inicia parecendo tratar de uma permanente luta entre a vida e a morte, após tamanha intensidade, Bacurau cai no fechamento, não faz rizoma com sua mensagem, pois seus fluxos descodificados não ultrapassam seu muro já que a comunidade se apresenta sempre de modo defensivo.

Outra questão que o filme traz se apresenta nos últimos diálogos, em que os invasores de Bacurau expressam seu poder destrutivo de alto alcance quando escolhem no jogo usar apenas armas vintage, inclusive com limitação do quantitativo de tiros, de modo a aumentar a adrenalina e tornar mais difícil a “caçada”. Nesse caso, até mesmo a condição de disputa é definida pelos detentores do poder soberano. O filme finda com um dos capturados informando que o jogo está apenas começando tendo como afirmativa de força a destruição negativa do capital que faz de qualquer vida matável, deixando claro, portanto, que na lógica do extermínio trazida pelo filme, vence aquele que possui maior condição armamentista.

Neste filme, portanto, o niilismo é ambivalente: 1) se mostra no desejo de destruição negativa do poder que não suporta os subsistentes, que se irrita com eles e por isso os desclassifica e submete à condição de vida nua; 2) se encontra na reação violenta dos moradores de Bacurau que investem contra essa força destruidora, mas de modo reativo, haja vista que o sim dado por essa gente é um sim dado às forças conservativas da existência e não às criadoras. O fluxo de força que explode em Bacurau é reterritorializado e reintegrado ao seu espaço originário, tão logo se consuma a morte dos invasores. Trata-se, então, de um niilismo de força reativa, que faz do lugar o último refúgio. Dizemos isso porque na perspectiva nietzschiana, a transvaloração significa alcançar o além-do-homem, que por sua vez, consiste em criar um novo modo de pensar e uma nova subjetividade, abrindo-se a um novo alvorecer.

À guisa de uma conclusão: Abordagem crítica do niilismo e seu avesso

No primeiro filme buscamos demonstrar a violência niilista de estado apresentada no modelo do poder soberano do capital, bem como o niilismo

negativo/reactivo dos habitantes do país-empresa, seduzidos por uma biopolítica que os encanta e consome vivos pela luz incandescente que irradia do miolo da bandeira do Brasil. Com isso, Brasil S/A exhibe a violência invisível de um estado que exerce o seu poder pela ameaça de morte a uma população que se entrega passivamente à eliminação das suas diferenças. Mostramos no segundo filme que o estado de exceção no qual o povoado de Bacurau adentra força um niilismo de destruição reativa que atua em contrapartida a uma violência em que eles caem quando são submetidos à lógica fria de exterminadores niilistas de destruição negativa.

Concluimos, desta feita, que tanto num filme como noutro, o elo violento que os envolve se encontra, sobretudo, no niilismo de destruição negativa impetrado pelo estado soberano que teima em definir as vidas que merecem viver e as que devem perecer, tendo por base uma lógica mercadológica sedutora que se mostra, por vezes, num jogo cruel confundido com o entretenimento. Essa lógica é ambivalente e se vê capaz de fascinar/abduzir e destruir aqueles que por ela se deixam envolver. Por outro lado, é preciso frisar que tanto um filme quanto outro, se dão a ver uma condição contemporânea estarrecedora em que vivemos, de roubo das vitalidades, não apontam para perspectivas de transvalorização. Deste modo, se realizam uma crítica ao niilismo, não chegam a apontar para seu avesso numa perspectiva afirmativa e criadora de novas possibilidades. Ambos permanecem na figuração do que Nietzsche (2011) chama de último-homem: Brasil S/A porque ao substituir os valores transcendentais pelos valores humanos, permanece com a configuração passional, submissa e passiva ao poder e sujeita seu desejo a uma força de negação da vida vivida em prol de outro ideal e futuro. Bacurau porque não é a força abundante e de expansão que mobiliza sua ação. Além disso, traz no dobrar da força também a reação enquanto violência destruidora, mas que se volta e centra em si mesma, retorna ao seu território para manutenção da sua formação, domesticando o desejo e impossibilitando o vir-a-ser, não lançando o dardo ao futuro. Aqui é importante salientar que não estamos realizando uma comparação, nem tampouco igualando a violência cometida pelo Estado de exceção presente em Brasil S/A e Bacurau, desenvolvida como já dito de modo mercenário e gratuito, e aquela de reação brutal presente em Bacurau. Claro está que as forças que as impulsionam são bem diversas. Mas, avaliando o resultado da conquista que subjaz cada ação, sua vontade de amplificação ou confinamento, avaliamos que Bacurau ao retrair seu fluxo revolucionário e se fechar em seu refúgio (Bacurau, se vier, venha na paz), ela se volta para a reprodução de um gesto e uma lógica de estado, que comporta delimitação de fronteiras, militarização defensiva, regulação da comunicação, organização

espacial, poderio que se desenvolve associado a valores comunitários homogeneizadores, que mais tarde resultam em banimentos e julgamentos e tem a guerra sanguinolenta como único instrumento para obtenção da paz. Assim, é a fabulação homicida que impulsiona e que não transforma o espaço estriado da estrada marcada pela moral do Estado regulador. Bacurau é pássaro de voo noturno, mas que apesar de possuir asas, não se abre ao devir, porque não afirma a extensibilidade do espaço liso, nômade e desatrelado da estrutura de poder e controle. Desse modo é que podemos afirmar que Bacurau fica entre o seu presente e o seu passado, servindo-se da memória para reforçar um sentimento tributário a gestos de uma violência fundadora.

Diante do exposto, nos perguntamos: como avaliar a produção cinematográfica de Brasil S/A e Bacurau? Baseando-nos nas análises deleuzianas acerca da sétima arte, podemos pensar na consideração de uma força ativa dos diretores, expressa na capacidade criadora deles, que se esforçam por realizar a apresentação de uma condição atual, constatando um adoecimento da força que nega a expansão da vida. Em outras palavras, embora tragam a expressão de uma tipologia niilista em suas imagens, o esforço em fazê-la já permite aos espectadores a possibilidade de problematização e de invenção para realizar a travessia de uma força. Já possibilita perquirir, especialmente, sobre como construir estratégias de reavivação individual e coletiva, por meio de linhas de fuga duráveis e expansíveis, diante da tragicidade e do declínio em que nos vemos, pois, próximos às análises de Agamben, nos coloca a pensar que:

Até que, todavia, uma política integralmente nova - ou seja, não mais fundada sobre a *exceptio* da vida nua - não se apresente, toda teoria e toda praxe permanecerão aprisionadas em um beco sem saídas, e o “belo dia” da vida só obterá cidadania política através do sangue e da morte ou da perfeita insensatez a que a condena a sociedade do espetáculo [...]. Hoje, em um momento em que as grandes estruturas estatais entraram em processo de dissolução, e a emergência, como Benjamin havia pressagiado, tornou-se a regra, o tempo é maduro para propor, desde o princípio em uma nova perspectiva, o problema dos limites e da estrutura originária da estatalidade. (Agamben, 2002, p. 19, grifos do autor)

Nessa medida, os filmes lembram-nos também de que as ações humanas se

constituem de uma complexidade de relações nem sempre facilmente identificáveis e que envolve a todo tempo agenciamentos de poder. Entretanto, escorregar sobre esses agenciamentos, sem desejá-los ou reproduzi-los, talvez se mostre como alternativa possível ao pensamento estético-político, capaz de apontar devires revolucionários, papel este muito bem desenvolvido e apresentado pelos cineastas nos filmes aqui citados.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARALDI, Claudemir L. Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche. Cadernos Nietzsche 5, p. 75-94, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/3u2s5sH>. Acesso em: 09 fev. 2020.

DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a Filosofia. São Paulo: n-1 edições, 2018.

FOUCAULT, Michael. História da Sexualidade 1: a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. A Vontade de Poder. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo dos ídolos. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da Moral. São Paulo: Ed. Companhia das

Letras, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.

PELBART, Peter Pál. Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada Conferência de abertura dos trabalhos do “III Seminário Internacional A Educação Medicalizada: reconhecer e acolher as diferenças” da Rede de colaboração para a humanização da gestão e da atenção no SUS. Disponível em: <https://bit.ly/2VWm5Xs>. Acesso em: 09 jun. 2021.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica e contraniilismo. In: PECORARO, Rossano; ANGELMANN, Jaqueline. (Orgs.). Filosofia Contemporânea: niilismo, política e estética. São Paulo: Editora Loyola, 2008.

PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

Notas

39. O poder soberano, o estado de exceção e a vida nua que aqui pretendemos demonstrar são noções extraídas das análises de Giorgio Agamben que pretendemos desenvolver por intermédio de dois livros do autor: Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua I (2002) e O estado de exceção (2004). Ao longo do texto procuraremos mostrar como a violência da soberania, ao se tornar difusa no campo de extermínio instaurado pelos dois filmes, pode ser articulada a um novo paradigma de governo que tem a sua fonte no poder soberano. A violência de estado foi analisada por Agamben pela elucidação do exercício do poder soberano que vigorava nas antigas sociedades de soberania. Na sua lógica, soberano é aquele que é capaz de agir fora da lei toda vez que for necessário banir ou eliminar alguém que se insurja contra a ordem por ele estabelecida. Assim, o exercício do poder soberano faz valer um poder de matar um ser humano toda vez que pela “força de lei” ele for reduzido à condição de vida matável, isto é, vida indigna de ser vivida. No decorrer da nossa análise, veremos como esse exercício de poder se proliferou pela sociedade, dando a

certos indivíduos a convicção de que podem usar a morte como um instrumento para o exercício do poder.

40. Os niilismos apresentados no nosso texto, como veremos mais adiante, serão respaldados pelas definições dos niilismos ofertadas por Nietzsche na sua obra incompleta *A Vontade de Poder* (2008). Aqui, leremos os niilismos descritos por Nietzsche com o propósito de construirmos aquilo que iremos advogar ao longo da nossa análise. Para um maior esclarecimento dos niilismos aqui evocados indicamos a leitura da primeira parte do livro mencionado, dando ênfase à descrição do niilismo europeu. Também traremos considerações dos autores Gilles Deleuze com a obra *Nietzsche e a Filosofia* (2018); Peter Pál Pelbart com o livro *O avesso do niilismo* (2016) e outros escritos; e Claudemir Araldi com o escrito *Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche* (1998).

41. Conforme nos explica Claudemir Luís Araldi, o evento fundamental da modernidade é a Morte de Deus: “Em Nietzsche, a Morte de Deus não tem significação de um enunciado metafísico sobre a existência ou não de um ser superior. O anúncio do homem louco, “Deus está morto” (*Gott ist todt*), tem o significado de um abalo cósmico, de uma perda total de sentido, de toda finalidade, ocasionados pelo afastamento da fonte divina dos valores (compreendida como o sol na tradição platônica) que forneciam um sentido ao mundo. A morte de Deus não é um evento fortuito, sem qualquer concatenação com a história da moral; ao contrário, é um evento longamente preparado e necessário no processo de moralização do mundo, que por fim anula o dualismo entre mundo sensível e mundo suprassensível. Assim, a constatação da morte de Deus leva à radicalização do niilismo” (Araldi, 1998, p. 77).

42. As análises dos niilismos apresentados nessa parte podem ser consultadas na excelente abordagem que Gilles Deleuze desenvolve no capítulo V do seu livro intitulado *Nietzsche e a Filosofia* (2018). No início desse capítulo, Deleuze apresenta os niilismos de Nietzsche, mostrando plenamente os seus desenvolvimentos e as suas consequências. Além disso, buscamos um cotejamento da doutrina no livro que reúne os escritos de Nietzsche intitulado *A Vontade de Poder* (2008) onde, logo na primeira parte da edição consultada, Nietzsche discorre sobre o niilismo europeu.

43. Biopoder remete à formulação de que toda a vida se torna incluída nos mecanismos e cálculos do poder que incita e captura de modo capilarizado, constituindo-se uma biopolítica. Nessa medida, o poder não emana de um centro,

é coextensivo à existência, penetrando nos corpos e nos modos de vida. Daí porque sua análise não pode se reduzir a modelos jurídicos-institucionais. Foucault desenvolve essa análise na obra “História da Sexualidade I: a vontade de saber” (1994). Segundo Agamben (2002, p. 13), Foucault pensará, ainda, duas linhas de investigação para essa questão, quais sejam: “a estudo das técnicas políticas (como a ciência do policiamento) com as quais o Estado assume e integra em sua esfera a cuidado da vida natural dos indivíduos; por outro, o estudo das tecnologias do eu, através das quais se realiza o processo de subjetivação que leva o indivíduo a vincular-se a própria identidade e a própria consciência e, conjuntamente, a um poder de controle externo”. Daí ele questionará até que ponto é possível manter essa diferenciação e em que ponto uma espécie de servidão voluntária se comunicaria com o poder objetivo? E assim realizará na sua obra Homo Sacer a busca pelo “ponto de interseção entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico do poder” (Agamben, 2004, p. 14).

CAPÍTULO 5

SONS E VISÕES DO BRASIL ENTRE MUROS: SOBRE O CINEMA DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Leonardo Araújo Oliveira

Em *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*, Christian Dunker (2015) analisa a sociedade brasileira atual a partir de suas disposições e indisposições afetivas em relação com programas de arquitetura urbana e social. Em seu livro, Dunker chega a dedicar uma seção ao “cinema brasileiro da retomada”, mas se restringe a analisar essas imagens como narrativas de sofrimento, sem uma referência maior à centralidade de sua obra e sem menção ao trabalho de Kleber Mendonça Filho⁴⁴.

No prefácio da mesma obra, Vladimir Safatle (2015) também recorre ao cinema para tratar da lógica do condomínio. É invocado o longa-metragem *Alphaville*, de Jean-Luc Godard (1965), que imerge na realidade distópica de uma sociedade hiper-controlada, em que as vidas são vigiadas o tempo todo e os afetos são mais administrados do que expressados. Esse exemplo, mais do que servir como análise social, atua como um elemento que interfere diretamente no projeto da sociedade brasileira, a partir de uma inversão um tanto bizarra. É com o mesmo nome do filme de Godard que o projeto condominial se instala na sociedade brasileira, em que uma comunidade vigiada e que se aparta do todo social é pensada não como distopia, mas como uma utopia pronta para se realizar em toda sua positividade.

Claro que hoje os condomínios não se restringem à elite brasileira. Mas isso apenas estabelece o sucesso da expansão de uma concepção de sociedade e circulação de determinados afetos que se integram à formação de um projeto nacional, ainda que pela desagregação social, na ausência de um projeto integrador⁴⁵. A ideia é a de que o condomínio não diz respeito somente a um modo de residência, mas um modo de habitar o mundo, uma maneira de se integrar e compor o tecido social, em suma, um modo de vida.

A relação entre arquitetura e produção de subjetividade e a atenção social à

construção do espaço e da moradia é central no cinema de Kleber Mendonça Filho. Analisando os curtas Enjaulado (1997), Vinil Verde (2004), Eletrodoméstica (2005) e Recife Frio (2009); e os longas O Som ao Redor (2012), Aquarius (2016) e Bacurau (2019), podemos lançar luz nas análises da sociedade brasileira, no que diz respeito a questões de habitação/moradia/arquitetura, como sintomas de modos de vida envoltos em projetos de gestão social que instrumentalizam e não cessam de ativar afetos ligado ao medo e ao ressentimento. O aceno cinematográfico em questão se faz por pontuação e retomada de um problema clássico do cinema nacional: o arcaico não como entrave da modernização, mas como motor de consolidação do capitalismo contemporâneo no terceiro mundo.

Em O Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo, Vladimir Safatle (2015b) pressupõe duas maneiras gerais de se encarar a política: a) uma perspectiva consiste em conceber a organização social a partir da normatização racional das ações, costumes, posturas, concebendo o comportamento social como um agregado de normas formais e informais, explícitas ou implícitas, que guia a sociedade como um todo e vê a gestão como administração de bens; b) outra perspectiva inclui nos arranjos sociais a presença dos afetos como motores essenciais das ações, como construtores de estruturas de relações, explicando como direcionamos nossos desejos em suas aplicações coletivas.

Partindo da segunda perspectiva, não é difícil diagnosticar que o afeto que estruturou nossa civilização foi o medo. Hobbes (2003) defende que o medo é nosso afeto central, não apenas que tenha sido até determinado momento, mas que o é essencialmente. O medo seria uma condição ontológica de nossas relações sociais. A partir da ideia de que no estado de natureza existem apenas indivíduos em condições mais ou menos iguais em força e disposição, postula-se a condição sempre presente da possibilidade da guerra de todos contra todos. Assim o medo prevalece: o temor de perder seus bens, de perder sua vida e de sofrer tais perdas de maneira violenta. Assim, o Estado surge como a instituição que nos manterá seguros, que deve garantir a proteção da vida e dos bens. Para tanto, deixo o Estado com todo poder, para me proteger do outro, ou seja, a organização social se faz a partir do medo que tenho daqueles que viverão comigo em sociedade. Assim a costura social tem como fio central o medo. O terror torna-se o sustentáculo dos vínculos comunitários.

Vemos assim uma concepção de ser humano individualista. O Estado precisa

estabelecer leis e punir quem as infringe, já que sua função principal é garantir a segurança dos cidadãos. As leis são regras que acatamos voluntariamente, seguindo o medo e a esperança. Os cidadãos têm medo de punição e esperança de que o Estado lhe traga felicidade. Desse modo, a sociedade comporta relações basicamente instrumentais, uma vez que o objetivo é apenas o bem individual. De uma perspectiva crítica em relação à antropologia política hobbesiana, as pessoas se tornam coisas, pois o valor das pessoas não é intrínseco a elas, mas deriva da atribuição de valor que um indivíduo efetua a partir de seus interesses pessoais.

Destarte, não é preciso pensar que essa concepção de relação entre indivíduo e sociedade seja uma condição da natureza humana, como um corolário necessário, que nossa maneira de se organizar se dê exclusivamente com o medo como afeto central. É possível supor que seja uma condição sócio-história mutável, ainda que não mudada até então. Pode ser pensada como uma engenharia social, como uma arquitetura concebida com o fim último da segregação social, pelo efeito de enfraquecimento do tecido social e do poder disruptivo do povo, fortalecendo apenas a ideia do indivíduo ligado a uma concepção de liberdade associada, exclusivamente, ao consumo e à posse, de modo a se produzir uma sensação de risco ininterrupta, um sentimento de que o corpo social é extremamente frágil e que sem os muros ele se despedaçará a qualquer momento. Mais próximo historicamente de Hobbes do que de nós, Spinoza (2003) dá sinais para essa perspectiva crítica, quando concebe precisamente o medo e a esperança como afetos usualmente manejados pelos poderes autoritários para o controle social⁴⁶. Em sua *Ética*, Spinoza define o medo como uma tristeza acompanhada de uma ideia de uma causa futura, assim como a esperança estaria ligada à incerteza do futuro, ainda que como alegria ao invés de tristeza⁴⁷. Podemos ver, facilmente, que o medo e a esperança são projeções, são afetos que podem ser, assim, geridos socialmente, sobretudo a partir de uma manipulação de nossas expectativas em relação ao futuro (Safatle, 2015b).

O Brasil contemporâneo é um ótimo exemplo de laboratório político dos afetos – e o problema da construção do espaço é seminal para pensá-lo. A figura do condomínio é a de um modelo disciplinar. Segundo Dunker (2015), trata-se de conformar um modo de vida que une uma figura de autoridade diferente das clássicas formas do pai, do sacerdote, do professor etc. ... que é a figura do síndico, como aquele que dita regras em um espaço com fins rentáveis. Não se trata de intervir com uma normatividade que dá as coordenadas do certo e do

errado para se construir um espaço de habitação, mas sim de condicionar um espaço de investimento.

No Brasil a resposta mais imediata aos conflitos tem sido a construção de muros. Diante da omissão ou ineficiência do Estado, o consumo e o mundo privado surgem como a solução de todo problema social, de modo que a noção de espaço público vai se esvanecendo cada vez mais. Essa redução dos problemas às respostas individuais, contudo, tem se mostrado falha e sequer omite os sintomas do mal-estar brasileiro. Todo o cenário que montamos nesse texto se apresenta de maneira muito singular na mise-en-scène de Kleber Mendonça Filho.

Enjaulado

Não há quintal em Enjaulado, um dos primeiros trabalhos de Kleber Mendonça, que já se concentra no tema do gradeamento da vida da classe média. O diretor revela que é sua versão de Repulsa ao Sexo (Polanski, 1965), mas com a paranoia da classe média brasileira, isto é, o problema da segurança. O filme aprofunda a imagem das grades, portas e fechaduras. As fronteiras nunca são concebidas como limites ultrapassáveis, mas somente como barreiras sem passagem à vista. Essa descrição se espalha pela classe média do país e justifica seus modos de vida nos mais diversos âmbitos, desde sua vida privada às decisões políticas do país: condiciona seus horários, sua postura, sua vestimenta, seu consumo, seu lazer, os espaços que frequentam, aquilo que assiste e escuta, claramente sua opinião sobre imigração e sua decisão de dois em dois anos nas urnas. Enjaulado é o primeiro passo do cinema de KMF que expande a figura do condomínio para o diagnóstico social, em que o medo estrutura os modos de vida.

Vinil Verde

Assim como Enjaulado, temos no filme subsequente um curta-metragem de

horror em um apartamento. Mas, em Vinil Verde há um ponto de prolongamento: o horror vem de um pavor em um ambiente fechado, nesse caso a família, já que o terror é incutido pela mãe na filha, e ao mesmo tempo há a entrada de um elemento narrativo folclórico – uma fábula russa – em um espaço urbano contemporâneo. Há ainda uma possibilidade de leitura como romance de formação, um vinil verde que forma e traz amadurecimento a uma menina, que aos poucos precisa se livrar da proteção materna e que poderá lidar com isso mais tarde, mas da perspectiva do próprio desaparecimento. A filha que vai ganhando movimentos com a perda dos movimentos da mãe.

Por essa interpretação, a filha se formaria, ainda que numa metáfora terrificante, a partir de um distanciamento do medo e, talvez – como propõe Safatle (2015, p. 54) em seu pensamento político, ao retomar Freud –, afirmando o afeto do desamparo, abrindo desde aqui uma resposta a impasses que esse cinema desenvolve ao longo de sua carreira, de modo que indique um caminho que não se feche nem numa noção de autonomia individual e nem em uma demanda por cuidado, mas naquilo que Derrida denomina de heteronomia sem sujeição⁴⁸.

Nesse filme cuja narrativa é realizada à base do fotomotion, imagens congeladas próximo a *La jetée* (Chris Marker, 1962), a mistura desses elementos abre uma miscelânea de leituras e dialoga com o cinema posterior do diretor: o drama familiar; o gênero do horror; o perfeccionismo sonoplástico, com som diegético e extradiegético; o enclausuramento espacial e temporal, ligado à ideia de tradição; o elemento estrangeiro.

Eletrodoméstica

O centro temático de *Eletrodoméstica* está dado no título, a tecnologia doméstica: o aspirador de pó, que suga também a fumaça do cigarro de maconha que relaxa a dona de casa, cujo dia oscila entre o tédio e o stress; o liquidificador que se revela impotente na quebra de alimentos, requerendo o auxílio de um moedor de madeira tradicional; o computador do filho, que serve para confecção do trabalho escolar, é o mesmo que acaba por destruí-lo; a máquina de lavar, dando ritmo sonoro ao filme, estendendo-se sobre o curta do início ao fim, no som e na tensão da personagem, que cronometra a atividade da máquina e nos

surpreende por revelar que além de lavar e secar ela serve como vibrador sexual. Todo esse engenho doméstico será retomado em *O som ao redor*, com uma sensação mais forte de mal-estar.

Percebendo que o tema do filme compõe seu cenário, podemos notar que o centro do curta é o espaço: um espaço próprio da classe média brasileira a partir de determinado momento até hoje. Um apartamento com mãe e filhos, em um condomínio com grades, com entrada e saída condicionadas por mais ou menos 4 ou 5 portões gradeados. A visão de dentro do condomínio se faz pelas grades. Através delas, se vê quem está no portão ou o namoro pré-adolescente nos corredores. Assim como *Enjaulado* e *Vinil Verde*, não há vida nos quintais.

Recife Frio

Recife Frio inverte uma piada com o apelido carinhoso da cidade, *hellcife*. Uma cidade de calor infernal de repente começa a ficar muito fria, ao ponto de nevar. Imaginamos uma situação distópica, forçando uma imagem totalmente fictícia e absurda, retirando da cidade seu elemento fundamental, o calor, mas trazendo com isso uma lupa para outros pontos da cidade, vistos agora com muita clareza. Esse curta é o único filme em que KMF mostra Recife de uma perspectiva macro, ou seja, em diferentes pontos e não especificamente em uma região. A distopia com pitada de ficção científica batida (o elemento do meteoro) é um cenário que será revisitado mais tarde em *Bacurau*.

A lupa invertida nos mostra a cidade com a desigualdade social, a religião como resposta, o emprego momentâneo (o papai noel), a dependência do turismo, os grandes prédios beira-mar cuja presença fantasmática assombrará Clara em *Aquarius*; a estrutura escravocrata da sociedade brasileira por meio da arquitetura dos quartos de empregada; os condomínios; o medo da violência; a cidade com imagens clichês, as linhas e os ângulos retos que se repetem sem cessar; os presídios e sua dinâmica de celulares; a socialite que diz que o frio faz os pobres ficarem mais chiques, mas na verdade estão morrendo de frio. Um destaque para o refúgio nos shoppings – o espaço privado como instauração do encontro, mediado pelo consumo e pela vigilância, enquanto as ruas se esvaziam. Novamente a demanda por segurança e a exigência de relações

previamente controladas, sintomas de um pavor em se encontrar com a diferença e se situar em condições de desposseção.

Os sintomas do imperialismo capitalista, que ganharam força em Bacurau, se faz presente aqui na figura do trabalhador que se emprega como Papai Noel no natal. Seu alívio por fazer frio é muito divertido, ao mesmo tempo em que nos mostra o costume brasileiro de importar tradições estrangeiras de maneira forçosa, sem qualquer sentido com o clima, o espaço e a temporalidade vivida por aqui. Como sobrevive um papai noel, com a mesma forma e roupas do inverno norte-americano, nos 34 graus de Recife? Ao mesmo tempo, há a figura do europeu que vem usufruir das belezas naturais do país, financeiramente por se instalar e empreender aqui, e risivelmente se frustra quando a natureza não pode mais convir às suas expectativas de exploração do espaço natural.

Nessa década, Recife vem sendo um espaço de movimentos e reivindicações em torno do espaço urbano, sobretudo com o Ocupe Estelita. Recife Frio já tematizava essa situação, ao se preocupar com a verticalização incessante da cidade, como ocorre no restante da vida condominial do país e como Aquarius aborda posteriormente. Mas antes mesmo da resistência de Clara (Sônia Braga) no longa-metragem referido, Recife Frio traz em seu fim uma força repentinamente propositiva. Com a presença física e musical de Lia de Itamaracá, que retornará como atriz de Bacurau e amiga da personagem de Sônia Braga, vemos a resposta no desenho da coletividade na praia, o movimento circular da ciranda, que não é de ninguém, não tem proprietário, é de “todos nós”, como deve ser a cidade.

Leibniz (2009) usa a metáfora da cidade para desenvolver sua monadologia. Explica que uma mônada é como um ponto de vista de uma cidade, uma perspectiva entre várias outras, mas que reflete o todo da cidade. Recife Frio é uma mônada que reflete todo o cinema de Kleber Mendonça Filho. Seguindo a tradição da boa distopia como continuidade das especulações políticas clássicas, o filme ajuda a ver o presente: a rua está fria, não tem formado encontros. Isso é o que vemos também em *O Som ao Redor*.

O Som ao Redor

O início de *O Som ao Redor* vem com fotos antigas em contextos rurais. Imagens que homenageiam *Cabra Marcado pra Morrer*, de Eduardo Coutinho (1984). Há imagens de ligas camponesas, trabalhadores rurais armados de foices, cenário preexistente a massacres. Cerca de duas horas depois essas imagens recebem seu sentido. O filme termina em aberto, com sons de violência em que não temos certeza de quem produz e quem sofre, o que pode ser interessante para pensar a forma múltipla da violência em nosso país, mas que é sugerida e não se encerra na ideia de que a violência do oprimido se iguala à do opressor – diferença fundamental também para os filmes seguinte, sobretudo *Bacurau*.

O espaço do filme começa a ser explorado fora da urbanidade e dos condomínios. Ao fim esse espaço rural é evocado como lembrança determinante para o encerramento da trama e no meio do filme é quando mais aparece, quando vemos a Escola Senador João Carpinteiro (lugar abandonado que retornará povoado em *Bacurau*, com o mesmo nome, mas com a troca significativa do “senador” pelo “professor”), em homenagem a John Carpenter, diretor a quem Mendonça se dedicou a refletir enquanto crítico de cinema e cuja influência admite publicamente.

Mas o espaço rural não se contrapõe como alternativa positiva ao urbano. É espaço de violência, morte, assassinato (o banho de cachoeira como banho de sangue). Talvez leríamos aqui o mundo selvagem de Hobbes como lugar da morte violenta e da imposição bruta do mais forte a fim de preservar e expandir seu desejo e sua perseverança na existência. O espaço urbano seria então o lugar da sociedade civil, do progresso onde a segurança se estabelece em detrimento dos desejos pessoais? Essa leitura não parece ter sucesso se considerarmos que o espaço urbano reproduz a realidade do espaço rural. A rua do Bairro de Boa Viagem funciona como um Engenho. Um feudo com um Senhor, seus vassalos e jagunços, em que as relações se estabelecem pelo mando e pela obediência. O ambiente transpira violência, se apresentando, na primeira imagem em movimento, com um choque de dois carros. Há o roubo de carros e a violência final. Há também o mesmo Senhor tanto no âmbito rural quanto no urbano. Seu Francisco é anunciado, nunca vai ao encontro, sempre aguarda. Aguarda o neto como um rei em seu Engenho; também em seu trono o vemos na festa que dá em um aniversário de família. O único momento em que sai do trono é quando vai buscar Clodoaldo, depois de insistir que viesse até ele. Foge à postura de seu sucesso até então e vacila, se entrega à morte, talvez cai ele próprio na cilada do medo.

O que persiste no filme é o medo e ele não aparece separado da violência, mas como expressão e instauração dela. Esse afeto se alimenta da esperança de segurança ou salvação em determinados objetos que muitas vezes sustentam o objeto do próprio medo. Nesse mundo de terror, o desejo caminha em diminuição, e é visto como escape, no esconderijo do casal de adolescentes, na fuga nua de João e Sofia, em suma, na visão entre grades e portas entreabertas. Assim se completa a reversão do hobbesianismo no filme. É o medo que traz a violência arrebatadora dos seguranças, que atinge da criança negra e pobre ao ancião branco e rico. O medo é o alicerce da arquitetura diegética: expressa em imóveis que variam em valor e signo de renda, mas todos os apartamentos fechados em condomínios. Como em Enjaulado, há delírios e pesadelos com invasões de imóveis. Há também o mal-estar, forma de estar no mundo muitas vezes sem ser vista, como o suicídio que é apenas nomeado e não visto na tentativa de negociação de um apartamento.

Por isso, a importância do uso de elementos não visuais como a atmosfera do filme. O som extradiegético fornece a tensão do filme, mas não inteiramente. O principal é o uso do som ambiente, e o ambiente é o condomínio. O som é a força que ultrapassa a materialidade dos muros, grades e portas trancadas. O som fura o ideal de segurança. O som dos objetos de consumo do apartamento de Bia, personagem que é uma versão estendida e contextualizada da eletrodoméstica, com seu aspirador de pó e de baseado; sua TV de 40 polegadas que é motivo de briga com a vizinha; sua máquina de lavar roupas e de vibrar o corpo. Contrastando com seus eletrônicos, o som selvagem do cão, que não a deixa dormir, ler ou desfrutar de seu ócio de modo geral. Sons de passos, portas, celulares, carros, bicicleta, respiração, bola e bomba. O som final, que mostra a vingança como outro afeto fundamental na dinâmica da trama, brinca com a indagação popular em territórios amedrontados: é tiro ou bomba?

Esses elementos colocam O som ao Redor em diálogo franco com Era uma vez no Oeste. O clássico de Sergio Leone (1968) é um filme de vingança que se revela como tal apenas na última cena. No prolongamento do filme, vemos a passos lentos conversas e muita violência orquestrada pela trilha magnífica de Enio Morricone: um som que em muitos momentos é o centro do movimento do filme, o ritmo da própria câmera. Há uma cena que a música vai crescendo o tom e com ela a câmera sai do interior de um trem e se ergue por cima dele, revelando um plano aberto da cidade. É um som off, mas é quase como se fizesse parte da sinfonia de sons ambientes que permeiam o filme, sobretudo em sua abertura magistral com ruídos de mosquitos, goteiras, cuspes, madeiras

rangendo, do trem passando, do telégrafo, dos pássaros, do vento, do moinho, das armas e tiros, e, claro, da gaita.

Assim Kleber faz seu filme de vingança: com esse afeto que dá sentido a todo filme se revelando somente no fim. No restante se sustenta pelo espetáculo da imagem, do texto e sobretudo do som. Uma diferença fundamental é que o filme de Leone se apresenta como imagem-ação⁴⁹ desde o início, embora de maneira bem particular: uma ação lenta, precedida de longas conversas, em que o que interessa mais do que a ação é o que precede à ação, no ritmo que Leone concebeu como um respirar ofegante e lento de quem está definhando. Nesse caso, é o Oeste o Moribundo - Era uma vez... o oeste. No longa de Kleber temos o inverso, o filme vai intensificando seu ritmo e no fim não temos uma resolução de uma morte tranquila, mas de uma violência explosiva. Até mesmo porque a violência no decorrer do filme é muito mais sugerida e em nenhum momento parece um filme de ação. Pelo contrário, seus também passos lentos de uma câmera contemplativa coloca essa imagem próxima do que Deleuze (2005) chamaria de imagem-tempo, com um filme em que durante muito tempo o que acontece é o nada, em que as tensões parecem ser movimentos em falso, em que o suspense cresce e forma uma suspensão, pois a ação parece sempre se arrastando, de modo que o espectador imagine em algum momento que o filme baste por si só em sua distensão contemplativa de um tempo fragmentado. Mas de repente a ação irrompe e os dois irmãos fazem seu algoz lembrar-se de um passado que justifique um ato de vingança, diferente de Era uma vez no Oeste na ordem das coisas e no número presente dos vingadores. Mas lá também se trata da justificação do vingador em forçar seu inimigo a rememorar e da consumação de uma vingança por dois irmãos, ainda que um deles exista ali apenas como memória.

Com Bacurau, Kleber viria evidenciar sua simpatia pelo western. Não é de hoje que o sertão brasileiro é superfície de aplicação de experimentos originados por influências do Velho Oeste norte-americano e italiano. Tradicionalmente, esses elementos foram usados para pensar a condição brasileira como uma coexistência entre o arcaico e o contemporâneo. Glauber Rocha deixou isso muito claro em seu cinema. Kleber o faz agora em seu Bacurau, com um sertão entre balas e drones. Mas já em O Som ao Redor vemos essa confluência, por isso o único quintal da vida dos condomínios recifenses que assistimos é o Engenho, o ambiente rural em que o Brasil sustentou e ainda sustenta sua condição social econômica, entre exportação de commodities e importação de maquinário, entre crescimento econômico e trabalho escravo, entre a urna

eletrônica e o voto de cabresto.

A classe média forma o centro do cinema de Kleber. É interessante ver como a visão de classe molda posturas, ações, pensamentos. O personagem que tem boas intenções, que não tenta se impor por sua origem, que defende o porteiro do condomínio diante da possibilidade de sua demissão, é o mesmo que sai da reunião antes da votação, mostrando um engajamento até certo ponto, mediado, médio como sua posição social. É ele também que, sem qualquer noção do que é a pobreza, compara as dificuldades da vida de sua empregada e de seu neto com suas “dificuldades” no exterior.

O pavor que treme o corpo das classes favorecidas é o medo de que os pobres recuperem o que lhes é de direito. No pesadelo da invasão da casa de Bia é o medo da insurreição do povo, a assombração da ocupação dos pobres nos espaços dos bem nascidos ou que se julgam como tal e não suportaram ser a única classe estagnada em um país que, em um momento de sua história, ascendeu economicamente, ao mesmo tempo, a classe baixa e a classe alta. É possível encontrar em vários discursos, provenientes da família de Francisco, uma tentativa de controle, proveniente de um sentimento de que os pobres podem ocupar seu espaço a qualquer momento. É assim que vemos o agressivo Dinho bradar contra os seguranças, afirmando que sua rua não é de pobre e o orelhão dessa rua não é de favela. João, a seu modo, no esforço patético em tentar destoar de sua família, mais uma vez confirma sua cegueira aristocrática ao falar da janela no quarto da empregada para a cliente que quer baratear o apartamento por alguém ter se suicidado ali. Podemos lembrarmo-nos de Recife Frio, que registra o quarto de empregada na arquitetura de luxo brasileira como uma excrescência da escravidão. Novamente o filme tematiza o princípio arcaico da modernidade brasileira. Princípio não no sentido de um início primevo que ficou para trás, mas no sentido grego do arkhé, de um fundamento presente, de um princípio estruturante⁵⁰.

Daí Francisco sempre afirmar a rua como sua, e receber Clodoaldo com o anúncio de que o personagem de Irandhir chegou na rua dele sem pedir licença. Nesse momento vemos também que Francisco se dirige diretamente para Clodoaldo e apenas olha por um segundo para seu colega de trabalho, que tem a pele mais escura do que o personagem de Irandhir. O elemento racial também é visto pelo tratamento dado ao garoto negro que os vigias encontram em cima da árvore. É notório o contraste entre esse jovem e o playboy Dinho, o garoto branco neto do dono da rua que comete crimes por diversão sem qualquer receio

de ser pego porque não vai sofrer punição.

E há, de fato, o desejo dos empregados de se rebelarem. De um lado, o guardador de carros risca o carro da senhora que a ignora, de outro a empregada que na hora do sexo deseja a cama dos patrões, mesmo que não sejam os patrões dela, o que mostra que a questão não é individual, mas de classe. É visível como a câmera faz ver que o espaço das classes média e alta é mantido pela exterioridade das classes menos favorecidas. Quem sustenta a vida de Francisco, sua família e Bia são as empregadas e empregados que lavam, passam, fazem comida, levam água, limpam e vigiam seus apartamentos e carros, ao mesmo tempo em que são vistos como causas de problemas: uma revista Veja fora do plástico e um roubo de uma peça do carro é motivo de suspeita dos empregados na forma do interrogatório ou da demissão.

Há um processo de rostificação (Deleuze, 1985, p. 114) das grades. Em dezenas de cenas a vemos por closes. É o aprisionamento em primeiro plano. A grade como grande personagem, modula o afeto do medo e da segurança, cerca as pessoas, fecha as portas, interfere na vista da janela, prende o gato. Além das grades, constantemente vemos portões, muros, walkie-talkie, câmeras de seguranças e seus efeitos: o movimento limitado pelos muros e registrado pelas câmeras de vigília e pelos walkie-talkies.

Apesar de João reproduzir inconscientemente sua opressão de classe, é certo que ele tenta se livrar dela e parece sofrer com essa contradição. Da família de Francisco, é o único que tenta compreender a condição de seus empregados, embora falhando terrivelmente. Mas parece que o mal-estar que permeia a vida urbana atravessa sobretudo esse personagem. É ele quem acompanhamos mais na primeira parte do filme, entrando e saindo em diferentes espaços, nos apresentando todo a geografia diegética, bem como a maioria de seus personagens. Num primeiro momento, é como se o som ao redor que ouvimos chegasse até nós como um zumbido nos ouvidos de João. É também através dele que conhecemos o único espaço diverso no filme – mas correlato e estruturante do primeiro. Trata-se da fazenda do avô. E ali o primeiro destaque, além do verde no lugar do cinza, é o som dos pássaros, das árvores e do vento. Por um momento parece que o mal-estar se esvai. Talvez por essa nova condição ele retorne não na forma do som, mas como uma forte imagem fantástica que rompe o tom documental do filme: quando vemos Francisco, João e Sofia se divertindo na cachoeira, e o peso do conflito de João parece bater forte em sua cabeça como uma torrente de sangue. Nessa imagem vê-se João sentir por um momento o

peso de seus privilégios, que podem ter custado o sangue de muita gente de origem diversa da dele, como o fim do filme nos mostra. João também sente o peso da figura do avô sobre sua cabeça, quando, aparentemente a sós com Sofia, ao explorar o Engenho, paralisam com o som dos passos fortes de Francisco no andar acima deles.

No filme, a lógica hobbesiana da segurança em troca da liberdade é visualizada pelo fato de que, os seguranças, embora pobres, recebem o poder dos moradores assustados. Eles têm controle total sobre a privacidade de seus clientes, têm acesso ao interior de suas casas; sabem o percurso que os moradores fazem diariamente, como na cena do estrangeiro perdido procurando a casa de onde saiu; sabem que o entregador de água vende maconha; conhecem todos os hábitos do grupo. E é esse poder de Panóptico que Clodoaldo e seu irmão buscam como uma estratégia de cerco e penetração na vida de quem talvez ocupasse o papel de Leviatã, o senhor Francisco.

O misto mal feito e enfraquecido de Panóptico com Leviatã é o que parece configurar o síndico na visão de Christian Dunker (2015). A figura do síndico é perfeita para se pensar o controle contemporâneo a partir da associação ao investimento utilitário. É o que vemos na reunião de condomínio em que o síndico nos apresenta uma solução rentável para um problema de convivência com o serviço do porteiro. Mas essa ideia só fica clara se entendermos que no cinema de KMF, o Leviatã parece mais o Mercado ou uma força privada individual, do que o Estado propriamente dito. Não que o peso esteja totalmente no Mercado e o Estado esteja isento de imputação. Mas que o poder esteja no Mercado justamente pela ausência atual do Estado. Existe claramente uma cobrança do poder público: Em *O som ao Redor*, onde a polícia não aparece, ainda que essa necessidade possa ser fantasiosa no contexto em questão, surge a segurança privada; onde o Estado não adentra para resolver conflitos e garantir direitos, surge subordinação, conflitos e violência; onde os limites e a regulamentação pública em um projeto de cidade se omitem, aparece a especulação imobiliária – uma premissa de *Aquarius*.

Aquarius

Aquarius é um drama permeado de elementos religiosos: a família, a culpa, o sofrimento, o Leviatã. Clara passa por uma provação, e assim como Jó, após muito sofrimento, é salva por Deus, mas pelo Deus ex-machina – talvez o ponto mais negativo do filme.

O filme de KMF se conecta diretamente com *Leviatã*, longa-metragem dirigido dois anos antes por Andrey Zvyagintsev (2014). Ambos os títulos remetem à água e seus personagens principais moram de frente para o mar. O que está em jogo nesses dois filmes é justamente o morar. Os modos de habitação de Clara e Kolia parecem ameaçados pelo monstro do *Leviatã*, que no filme russo, é o clássico Estado hobbesiano, na figura do prefeito Vadim, enquanto no longa brasileiro, trata-se da iniciativa privada (assim como em *Bacurau*), na forma da Construtora Bonfim.

Na visão de Zvyagintsev, o Estado atual comporta a concepção hobbesiana somente aquilo que tem de monstruoso, mas não em seu papel de assegurar normas e garantir direitos civis. Mendonça acrescenta que o poder absoluto está mais no Mercado do que no Estado, até mesmo porque o problema estaria não nas construtoras em si, mas na ausência de regulamentação do Estado. Um *Leviatã* feito não pela presença do Estado, mas por seu recuo. É notável o fato de que as recepções de ambos os filmes sofreram com os governos de seus países.

Assim como *O Som ao Redor* e *Bacurau*, *Aquarius* é um filme sobre a memória. Retomando a estratégia do longa anterior, o prólogo vem com imagens em preto e branco. Essas imagens de uma Recife de outros tempos, diferente de *O Som ao Redor*, não ganham seu sentido apenas no fim do filme, mas vão se enriquecendo ao longo da película. Clara, como Kolia, é uma personagem movida pela resistência. Seu conatus, isto é, sua perseverança no existir, depende do exercício de sua memória, repleta por uma constelação de afetos alegres que a preenchem do desejo de viver.

Vendo o cinema de KMF por um panorama geral, *Aquarius* pode ser visto como uma mediação entre *O Som* e *Bacurau*. Enquanto *O Som* constrói uma narrativa em que o ambiente diegético principal, seus personagens e as condições que os rodeiam são criticados pelo próprio filme, *Bacurau* apresenta um cenário núcleo que a narrativa apresenta não de maneira negativa, mas propositiva, no sentido de que *Bacurau* é uma comunidade cujo modo de vida é o inverso do ideal de existência da rua de Setúbal apresentada em *O Som*. *Aquarius*, por sua vez, apresenta elementos do primeiro longa (entre os três analisados agora),

sobretudo a lógica de condomínio na vida de classe média, e por outro lado, apresenta uma personagem muito mais rica de desejo, Clara, que dentro de sua classe social parece uma estrangeira, como se um personagem da cidade de Bacurau adentrasse o mundo de seus perseguidores norte-americanos e europeus.

Assim, a classe média, da qual KMF faz parte, é melhor tratada em *Aquarius*, de modo que esse filme já apresente alguns contrapontos à *O Som ao Redor*. Diferente do porteiro do condomínio de João, prestes a ser demitido, o porteiro do prédio *Aquarius*, seu Zé, surge em cena ao ser convidado por Clara para ir a sua casa, após receber dela comida da festa de Tia Lúcia. Outro contraponto ocorre quando os jovens negros surgem no ambiente de ação e não são marginalizados como em *O Som*, mas integrados e acomodados, na cena do desenvolvimento de gargalhadas na praia. Ali ouvimos que rir é coisa séria, o aceno de uma estética da existência que começa pelo afeto da alegria.

A memória e o prazer que constituem Clara nos são apresentados por meio da personagem Lúcia. A festa de aniversário une as duas personagens com um “viva Clara! Viva Tia Lúcia!”. A entrada de Lúcia em cena, como mulher forte, traz desde o princípio a união da força, inclusive sexual, com a velhice – junção que retorna em Clara após 26 anos. Naquele momento de juventude no início da trama, Clara já lidava com a morte através do câncer. A força sexual é preservada através do móvel utilizado e memorizado por Lúcia como lugar afetivo. Logo após o corte temporal para a atualidade, vemos o mesmo móvel no apartamento de Clara, reforçando a continuidade entre as duas mulheres. Mais tarde veremos outra continuidade, entre o olhar de Clara e o de Julia, namorada de seu sobrinho Tomás, por quem Clara compartilha afeição e em quem enxerga a alegria e a força que já ligava e passava de sua tia para si própria.

A relação de Clara com as coisas é uma relação em que o valor de uso sempre supera o valor de troca. Uso não no sentido utilitário, mas no fato de que os objetos que a rodeiam são carregados de memória, são constituintes de sua subjetividade. Além da penteadeira de Tia Lúcia, trata-se do disco com uma matéria de jornal como uma mensagem numa garrafa, do carro como ente da família, segundo as palavras do irmão. O apartamento é o motivo de toda tensão dramática do filme, o mote que traz o conflito com a construtora, mas também com a família de Clara, em especial sua filha Ana, tendo sua fala acerca do valor de dois milhões sobre o apartamento completamente ignorada por Clara, que responde afirmando que é o apartamento onde seus filhos cresceram, de frente para praia de Boa Viagem. O movimento incessante de Clara realiza na praia

aquilo que o nome da praia enuncia. Ela é acusada por sua filha de ter feito uma viagem de dois anos que a afastou da família. Vemos então a resolução do conflito com uma relação específica entre os objetos e a memória. O irmão de Ana mostra o livro escrito por Clara e sua dedicatória aos filhos, se desculpando pela distância. O passado se apresenta em sua consistência ontológica através da memória material nos objetos. Como é dito na canção de Taiguara presente no filme, o corpo de Clara carrega as marcas do tempo, em toda abrangência e positividade que essa frase possa ter.

O elemento do “som ao redor” é retomado muito fortemente por aquilo que falta na trilha do filme anterior: não o ruído, mas a música, as canções, as obras de artes no som ambiente e não o som ambiente feito obra de arte. Um recurso mais simples, mas diretamente ligado ao fato diegético de que Clara é uma jornalista que trabalhou com crítica musical.

Outro ponto construtivo fundamental após a crítica de O Som é a relação com o afeto do medo. Clara diz ao Salva-Vidas que ele está tentando lhe inculcar medo. Num primeiro momento ele responde que é bom ela ter um pouco de medo – e aí podemos lembrarmos de como ele regula os movimentos dela no mar –, o que nos dá a dimensão de que a relação de Clara com o medo é a de distanciamento. Mas o próprio personagem interpretado por Irandhir Santos prossegue dizendo que também não gosta do medo e que já existe medo demais por aí.

Clara é desejo de vida. Sua resistência frente a Diego, personagem interpretado por Humberto Carrão, é fortalecida pela tessitura de seu desejo. Diego emprega toda sua libido no trabalho. Sônia Braga interpreta uma mulher aposentada que rememora os momentos de alegria não como nostalgia, mas como força de atualização e certeza de que o mosaico de sua existência ainda está sendo composto por sua afirmação da vida. Vemos todo seu apetite em passear na praia, nadar mesmo em ondas não muito pacíficas, sair para dançar e namorar à noite, flertar obscuramente com seu amigo salva-vidas, transar com um garoto de programa, cochilar na rede, mexer nos longos cabelos negros que já estiveram bem encurtados pela quimioterapia e, sobretudo, se deliciar com música: Queen, Altemar Dutra, Alcione, a intensa Maria Bethânia.

O contraponto parcial à O Som ao Redor é realizado sobre o terreno de suas semelhanças estruturais: além das imagens de arquivo como introdução e a trilha sonora intensa na mise-en-scène, temos a divisão em capítulos e o fim repentino

e explosivo. Mas o grande campo comum é o da vida condominial em classe média. Nesse contexto, vemos novamente os projetos de verticalização da cidade. E para mencionar um último contraponto: as torres gêmeas de Recife, vistas por João em *O Som*, são apagadas da paisagem em *Aquarius*, como se a atmosfera afetiva criada pela resistência de Clara limpasse a cidade da especulação imobiliária que a atormenta – não somente pela figura de Diego e sua construtora, mas por pedreiros, familiares, ex-moradores e sua própria família. Toda a pressão que Clara sofre para vender seu apartamento traz a ideia do mercado como Leviatã, pois ela não estaria cumprindo o contrato social contemporâneo, alicerçado no dinheiro.

Embora Clara seja uma personagem muito mais positiva do que tudo que é apresentado em *O Som*, há seus “momentos de João”. Ela também não consegue sair inteiramente de seu lugar de classe média-alta, estando sujeita, portanto, à mesma mediocridade exposta no filme anterior. A cena em que a família se reúne em torno das fotografias é emblemática nesse sentido. Clara odeia a ousadia de uma empregada que roubou um colar, e a ofende como talvez não ofenderia qualquer uma de suas amigas. É nessa mesma cena que vemos sua empregada, Djelane, com a cabeça cortada pelo enquadramento, interromper a sessão nostálgica de fotos antigas alegres com objetos de consumo e afeto, mostrando a pequena foto 3x4 de seu filho morto, quebrando com qualquer reação da família de Clara. Esse é o principal momento de classe do filme, junto à cena em que os empregados da Construtora dão a Clara o caminho para seu triunfo.

Na lógica de condomínio, onde encontros se dão pelo consumo de bens, o cinema se transforma em lojas de TVs – tema do consumo como entrada na classe média, instituído desde *Eletrodoméstica*. O mundo de *Aquarius* é o mundo de uma grande mediania, em que Clara reside por sua condição de classe e, não se integrando a ela, dentro dela precisará resistir. Não com maior esforço do que aqueles que são submetidos à classe alta e à própria classe média, ainda que não liguem para nada disso ou que só percebam em condições de vida ou morte. Por isso a resistência ganha outra força em *Bacurau*.

Bacurau

Se em *O Som ao Redor* e em *Aquarius* as personagens centrais são a classe média recifense e sua relação ora com os mais ricos, ora com os mais pobres, em *Bacurau* o centro é de fato o povo. Assim como em *O Som*, a ação percorre em sua maior parte apenas uma rua. Mas aqui não há apartamentos, nem os que compartimentam numa vida que oscila entre a praticidade e o tédio em *O Som*, nem o apartamento repleto de memória e subjetividade de Clara. *Bacurau* se estende à *Aquarius*, que media os dois filmes. *O Som ao Redor* apresentava a classe média exclusivamente subordinada à lógica do medo da vida em condomínio. *Aquarius* apresenta uma personagem desse mesmo nicho, mas que internamente à sua classe se contrapõe a ela. Contudo, sua condição expõe suas contradições, ainda que ela vá mais longe que João em *O Som*. Se nesse último os negros são pouco vistos e se reduzem à situação de violência, *Aquarius* coloca garotos pretos num momento de recepção acolhedora com os brancos numa atividade na praia. Mas apenas isso. Só em *Bacurau* pessoas pretas são vistas de outro modo. Ganham maior visibilidade, numa etapa mais construtiva, após o funcionamento crítico-destrutivo de *O Som*, e o papel intermediário de *Aquarius*, que faz a passagem da demolição de *O Som* ao crítico-propositivo de *Bacurau*.

Parece que a proposta de enfrentamento dos impasses sociais está no cultivo coletivo da memória e da solidariedade. É o que vemos em *Bacurau*, através da história de uma comunidade, no museu e na escola, que os leva a uma reação radical diante de uma ameaça radical. As imagens do cangaço no museu correspondem aos prólogos com fotos dos dois filmes anteriores, agora inseridas no meio da narrativa em fotos coloridas. É o que vemos através da memória de Clara em *Aquarius*, que não é individual, mas se serve dela para expressar a memória de uma cidade, estabelecida não só nas imagens de arquivos no início do filme, mas também no companheirismo de amigas e amigos, e até mesmo de ex-funcionários de seus inimigos, o que talvez chame atenção para a perspectiva de classe que os une a Clara por uma oposição comum.

O museu da cidade em *Bacurau* nos revela uma história de resistência, indicando que o povo saberá responder à violência que sofre. O sertanejo é antes de tudo um forte? A resistência vem também da Escola Professor João Carpinteiro – um aceno de nobreza como contraponto à Escola Senador João Carpinteiro de *O Som ao Redor*? Em *Bacurau* se ensina e aprende, com e sem tecnologia. Lá ninguém é tolo ou mal-educado, não há coitados, e se ensina também fora dos muros, porque quem voa não vive preso em condomínio. *Bacurau* não é passarinho. É pássaro, livre, fora da gaiola. Quem nasce em *Bacurau* não é bicho preso em parque ou zoológico, ao bel prazer dos humanos civilizados, e a

resposta agressiva de seus cidadãos veio da tentativa de fazerem deles um safári. Quem nasce em Bacurau é gente, diz a criança filha da terra.

A comunidade funciona autonomamente, a despeito do prefeito. Uma sociedade onde reina diversidade, liberdade e desejo, que delibera e decide seu destino em praça pública. Há liberdade para que os cidadãos tomem suas escolhas, mas há informações sobre os riscos. A repartição da comida é feita de modo a cada um pegar o que necessita, e não vemos ninguém atropelar ninguém de modo selvagem para pegar os “presentes” do prefeito. A participação lembra a ágora ateniense, mas sem escravos e com participação feminina. O ato de deixar o prefeito falando sozinho remete à prática indígena descrita por Pierre Clastres (2003) em *A Sociedade contra o Estado*, que consiste em ignorar o líder quando este se vangloria de seus feitos, buscando evitar a paixão pelo poder que faz o Estado subjugar o seu povo⁵¹.

As letras no fim de Bacurau colocam essa ausência do Estado em cheque, ao pôr em questão a ameaça de omissão do Poder Público frente à produção cinematográfica brasileira, informando que o filme produziu cerca de 800 empregos. Um grito diante dos esforços em apagar o cinema brasileiro, de acabar com sua memória, de tirá-lo do mapa. Bacurau não estar no mapa significa também que esse filme não será sobre classes média e alta, não será sobre complexos urbanos.

É preciso ir em paz a Bacurau. Lá há sobretudo paz. Mas há também a voz do povo, sem determinação do juízo de Deus (ainda que a igreja possa ser revitalizada, se algum senhor desejar), pois como diz o poeta, paz sem voz é medo. E essa recusa de viver sob o afeto político do medo é a real resistência do cinema que se choca contra os muros de nossa sociedade. Lá se pratica capoeira. Essa luta que é dança, essencialmente espacial, pois atenta aos movimentos quase que em suspensão, aos movimentos lentos, que desenham um corpo prudente, corpo pacífico, mas corpo preparado.

Bacurau é uma comunidade utópica dentro de uma distopia. Uma comunidade anticondomínio, fora do condomínio. Mas o condomínio chega até ela e faz dela um pavoroso playground de ricos, mediado por Tony Junior. O prefeito é o personagem que traz a clássica relação entre o arcaico e o moderno no cinema nacional. Seu sobrenome já indica: mais um filho de político nos moldes do coronelismo do país? Sua política é a da morte. Sua economia é a do controle de modos de vida. Os remédios do prefeito produzem subjetividades estanques,

inibem o desejo e, portanto, a própria vida. Buscam o controle total, amolecem para o abate.

Bacurau apresenta uma perspectiva radicalmente inversa a de seu Francisco em O Som ao Redor, com Dona Carmelita, interpretada por Lia de Itamaracá. Ela é a grande matriarca de Bacurau. É mulher e negra, assim como o patriarca de O Som é homem e branco. Sabemos que Carmelita morreu, sabemos que seu Francisco matava e talvez esteja para morrer. Na cachoeira no engenho de Francisco jorra sangue. Do caixão de Carmelita jorra água. Em um, mesmo a vida é feita de morte. Com a outra, mesma a morte é feita de vida.

Falou-se muito sobre Bacurau ser um western. Há mais um diálogo com Sergio Leone. Damiano, o sábio prático do lugar, muito ligado à natureza, que ao olhar o céu distingue o drone da imagem do disco voador, molha suas plantinhas tranquilamente, como veio ao mundo, ouve o pássaro e assim vai calmamente pra casa. Em Era uma vez no Oeste, McBain escuta os pássaros e só depois vê sua família massacrada. Damiano age antes, mesmo que lentamente, pois possui o controle da situação, como um interlocutor profundo da natureza. Dentro de casa, serve-se da tecnologia para arrebentar a cabeça de seu algoz. É sua defesa.

Bacurau se identifica com Aquarius na narrativa sobre um lugar que precisa resistir contra a ameaça do superdesenvolvimento do capital que comporta o futuro com cheiro de passado, seja pela brequice, seja pela imposição violenta. Junto à O Som, os 3 longas possuem um primeiro momento que serve como ambientação. Mas enquanto em O Som a câmera percorre espaços cuja materialidade não parece esconder nada mais do que seu próprio vazio e sua face instrumental – inclusive na cena em que se fala de um suicídio, há um recurso utilitarista da cliente que busca abaixar o valor do imóvel –, em Aquarius e em Bacurau busca-se de imediato situar aquele espaço em relação à constituição de uma memória, sobretudo por meio dos que já se foram, Tia Lúcia e Dona Carmelita.

Na TV, as execuções públicas podem ser pensadas como projeções de um futuro corriqueiro nos programas de sensacionalismo, que servem justamente à produção do afeto do medo e do sentimento de vingança confundido com a justiça – e parte dos moradores de Bacurau não estão imune a isso, pois gozam desse espetáculo. Em O Som também vemos Clodoaldo e os demais vigias noturnos assistindo no celular ao assassinato de um segurança. A partir dessa problematização da violência, podemos mover a discussão para o ponto mais

delicado do filme de acordo com a crítica: como lidar com a vingança?

É claro que de início a resposta dos moradores de Bacurau é uma reação em uma circunstância de vulnerabilidade: seria uma fantasia exigir serenidade, diálogo ou qualquer exposição pública numa situação como aquela. É simples: se esconder e atacar quem te ataca antes que ele te ataque. É guerra e é preciso agir estrategicamente como na guerra. Mas há também o sentimento de vingança. Quando se perguntam se exageraram, chegam à conclusão de que não. Parece uma conversa metacinematográfica entre Kleber Mendonça e Juliano Dorneles. A questão é que esse cinema nunca deixou de tematizar a vingança. Seja em uma forma negativa ou no mínimo caricata, como no caso em que a vingança surge como efeito da inveja levada à prática (a briga das vizinhas em *O Som ao Redor*) – e aí poderíamos refletir nietzschianamente sobre a face “imaginária” da inveja, que se concentra ainda mais quando a vingança real não se realiza: o ressentimento; seja em uma forma positiva ou no mínimo neutra (termo que não parece fazer parte do cinema desses diretores), com a vingança de Clodoaldo e seu irmão diante de Francisco, ou os pedaços podres do apartamento jogados à mesa da construtora que tenta subordinar Clara em *Aquarius*. O jogo aqui é com a relação entre narrativa e descarga afetiva na estética clássica desde o programa artístico aristotélico: a catarse. Poderíamos pensar então se os diretores atiram nos próprios pés ou se quem o faz seja quem busque exigir a extinção do sentimento de vingança, isto é, se quem luta contra o moralismo o faça sem se desvencilhar de uma armadilha (também) moral.

O fato é que o recurso da vingança aparece também como arma cinematográfica e cinéfila. Bacurau é cinema de gênero, cinema popular, e com isso carrega e assume seus clichês. *O Som ao Redor* é suspense. *Aquarius* é melodrama. Bacurau mistura elementos do western com o horror e com a ficção científica. O tema da importância ou da falta de água é clássica do velho oeste e já muito retomada na ficção futurista, caso exemplar de *Mad Max*. A caça de humanos em um ambiente cercado já foi amplamente explorada no cinema de horror, em comédias e no cinema de ação – podemos lembrarmos de *O Alvo*, em que Jean Claude Van Damme interpreta um personagem que pode ter sido inspirador para o visual de Lunga, o grande vingador de Bacurau. A ideia de um grupo de pessoas unidas ao serem cercadas por uma ameaça externa já foi também exhaustivamente abordada no cinema de horror e antes disso no western, sobretudo com o clássico *Rio Bravo*, de Howard Hawks (1959), homenageado por John Carpenter em seu *Assalto ao Décimo Terceiro Distrito*. Carpenter também se apresenta em Bacurau pela trilha sonora: sua composição Nighth, do

álbum Lost Themes, é tema musical de Bacurau.

Dialogando com o cinema de gênero, KMF dá respostas mais objetivas aos impasses estabelecidos desde seus primeiros filmes. Como alternativa aos modos de vida alicerçados na lógica de condomínio, recorre a uma cidade onde a urbanidade parece mais esvaecida esteticamente, mas que na verdade realiza ideais propriamente da pólis. Bacurau é potência do encontro, em que se convive a diversidade independente do juízo moralista.

Em um cinema ainda muito recente, que deve se enriquecer ao longo dos anos, parece que até então possui mais força nas questões que coloca do que nas respostas que tenta oferecer. Os signos óticos e sonoros do cinema de Kléber Mendonça Filho expressam afetos constituintes das imagens de um país que cada vez mais caminha para a lógica das barreiras, dos muros e grades. Essa lógica da segregação apenas fortalece a instituição e a reprodução da política do medo, do isolamento e da violência. Assim, as imagens críticas de KMF colocam afetos em um circuito bem problemático e ambíguo, pois manifestam por vezes seu caráter mais recôndito, bem como fornece respostas momentâneas em um estágio em que talvez se possa apenas ser sincero em assumir impasses, aporias e o absurdo presente na experiência brasileira.

Referências

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o Estado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUNKER, Christian. Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

HEIDEGGER, Martin. Que é isto – a filosofia? São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Col. Pensadores).

HOBBS, Thomas. Leviatã ou matéria forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LEIBNIZ, Gottfried. A monadologia e outros textos. São Paulo: Hedra, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. A genealogia da moral: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAFATLE, Vladimir. Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAFATLE, Vladimir. Prefácio. In: DUNKER, Christian. Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

SAFATLE, Vladimir. Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão. Discurso, v. 49, p. 21-41, 2019.

SPINOZA, Baruch. Ética: demonstrada à maneira dos geômetras. Autêntica: Belo Horizonte, 2008.

SPINOZA, Baruch. Tratado Teológico-político. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Notas

44. Embora o faça mais tarde no seu canal do Youtube Falando nisso, comentando Aquarius.

45. Como diz Nietzsche (1998, p. 149), o homem “preferirá ainda querer o nada a nada querer”.

46. “Pois bem, o grande segredo do regime monárquico e seu máximo interesse consistem em manter enganados os homens e em disfarçar, sob o grandiloquente nome de religião, o medo com que se quer controlá-los, para que lutem pela sua escravidão como se fosse pela sua salvação, e não considerem uma ignomínia,

senão o máximo honor, dar seu sangue e sua alma para o orgulho de um único homem” (Spinoza, 2003, p. 64-65).

47. “[...] a esperança nada mais é do que uma alegria instável, surgida da imagem de uma coisa futura ou passada de cuja realização temos dúvida. O medo, por outro lado, é uma tristeza instável, surgida igualmente da imagem de uma coisa duvidosa” (Spinoza, 2008, p. 187).

48. Trata de repensar as noções de autonomia e heteronomia em relação à liberdade. Tradicionalmente, concebe-se a liberdade como compatível com a noção de autonomia e incompatível, portanto, com o seu contrário, a heteronímia, que estaria vinculada a ideias como dominação e sujeição. Conforme Safatle (2019, p. 34): “há situações nas quais me implico com aquilo que, mesmo não me sendo próprio, mesmo não se definindo a partir do exercício das potencialidades da minha pessoa, também não é vontade de um Outro. Isto implica capacidade de se relacionar àquilo que, no Outro, o desposui de si mesmo, recusando a forma geral da vontade, ou seja, que desposui não só a mim, mas também o Outro. Deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no Outro, algo que desampara a mim e o Outro. Assim, constitui-se uma relação que não pode ser descrita como servidão, mas que é paradoxalmente uma forma de liberdade”.

49. Conceito apresentado em Cinema 1: a imagem movimento (Deleuze, 1985, p. 178).

50. “Devemos compreender, em seu pleno sentido, a palavra grega arkhé. Designa aquilo de onde algo surge. Mas este ‘de onde’ não é deixado para trás no surgir; antes, a arkhé torna-se aquilo que é expresso pelo verbo arkhein, o que impera” (Heidegger, 1996, p. 37).

51. “E, de forma alguma, a sociedade deixa o chefe ir além desse limite técnico, ela jamais deixa uma superioridade técnica se transformar em autoridade política. O chefe está a serviço da sociedade, é a sociedade em si mesma – verdadeiro lugar do poder – que exerce como tal sua autoridade sobre o chefe. É por isso que é impossível para o chefe alterar essa relação em seu proveito, colocar a sociedade a seu próprio serviço, exercer sobre a tribo o que denominamos poder: a sociedade primitiva nunca tolerará que seu chefe se transforme em déspota” (Clastres, 2003, p. 184).

CAPÍTULO 6

POTÊNCIAS DA IMAGEM TRÁGICA: INTERPELAÇÕES DE LIMITE AO PRESENTE

52

Maicon Barbosa

Considerando que certas imagens do cinema podem tornar-se “uma forma que pensa” – como afirma Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema* (1988-1998) –, entendemos que algumas obras cinematográficas nos fazem ver e pensar relações entre tempo e imagem, por meio de suas potências de mostrabilidade que emergem da montagem, como nos diz Walter Benjamin (2009). A partir do filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, esse texto visa pensar uma experiência estética e política diante do tempo, que chamamos de imagem trágica. Essas imagens de *Limite* criam um plano sensível capaz de fazer durar para nós o tempo de um acontecimento trágico. Em interlocução com o pensamento de Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman (2013) e Gilles Deleuze (2007), entre outros, esse capítulo parte da materialidade fílmica de *Limite* para entrever a experiência de um tempo trágico na imagem em movimento, e ensaia uma crítica à concepção de esperança salvacionista, que, não raro, delinea formas de temporalidade e modos de subjetivação no presente. A potência das imagens trágicas que retornam do passado – que sobrevivem desse filme silencioso exibido pela primeira vez em 1931 –, podem interromper e desviar, por um instante que seja, o curso do nosso presente povoado por discursos e imagens que produzem fascismos messiânicos.

Pensar com os filmes

A partir de algumas experiências cinematográficas torna-se possível pensar o tempo e a história, abrir-se a traços meio invisíveis de um determinado estrato

histórico, pois, como nos diz o cineasta Wim Wenders (1994, p. 181), essa arte pode captar de um modo singular o clima e os acontecimentos de um tempo: “Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo”. Certas imagens cinematográficas aparecem carregadas de história e têm a potência de nos pôr diante de um tempo emaranhado, múltiplo e não linear. Entretanto, apesar de determinadas experiências do cinema aparecerem como operações que podem tornar visível a formação de temporalidades e da história nas imagens, não se trata de afirmar uma suposta superioridade estética ou epistemológica do cinema em relação a outras artes. De outro modo, trata-se de tomar a imagem cinematográfica a partir das articulações entre subjetividade, técnica, estética e política.

No episódio *A moeda do absoluto*, que constitui a complexa obra audiovisual *História(s) do cinema (1988-1998)*, Jean-Luc Godard nos diz que certas imagens do cinema podem tornar-se “uma forma que pensa”, afirmação que encontra muitas ressonâncias no pensamento de Walter Benjamin (2013) acerca das imagens cinematográficas. Para o pensador berlinense, a transição do valor de culto para o valor de exposição da obra de arte – na modernidade do século XIX – possibilitou a emergência de uma potência de mostrabilidade das imagens cinematográficas, que podem fazer ver, mostrar, os condicionamentos que constituem hábitos, gestos, violências, desejos e sonhos: “Enquanto, por um lado, o filme aumenta a compreensão das coerções que regem nossa existência [...], por outro, ele nos assegura um campo de ação [Spielraum] monstruoso e inesperado” (Benjamin, 2013, p. 83). Desse modo, entendemos que algumas obras cinematográficas nos fazem ver e pensar relações entre tempo e imagem, por meio de suas potências de mostrabilidade que emergem da montagem. Essa mostrabilidade seria o próprio gesto da montagem, nesse sentido, um pensamento como montagem, que deseja mostrar, mais do que dizer (Benjamin, 2009, p. 502).

Em intercessão com o pensamento de Maurice Blanchot, Gilles Deleuze (2007, p. 203) nos diz que pelo cinema o pensamento pode pensar o impensável, abrindo-se àquilo que se coloca fora dos limites do pensado. E pensar esse impensável é possível justamente porque algumas experiências do cinema, com suas imagens em movimento, podem interrogar a noção de sujeito pensante, carregam a possibilidade de destronar um suposto “eu racional” que circunscreveria os limites do ato de pensar. Os estranhamentos incitados pela imagem cinematográfica podem produzir um pensamento do fora, feito de fragmentos que fazem sucumbir interioridades reflexivas e suas propensões a

submeter o gesto de pensar à representação, à familiaridade e à reconhecimento. Desse modo, tomamos o cinema não como uma arte figurativa: pelas imagens montadas e remontadas, é possível fazer passar uma experiência de pensamento que estranha o habitual, em um gesto que recusa o uno e o mesmo para lançar-se ao fora, à diferença irreconciliável que nos arranca dos lugares conhecidos e dos afetos ensimesmados:

O que Blanchot diagnostica por toda parte na literatura vamos encontrar em lugar de destaque no cinema: por um lado a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante. (Deleuze, 2007, p. 203)

As considerações de Deleuze remontam a uma constelação de pensamento composta por nomes vindos de diferentes lugares e campos de saber, que na heterogeneidade de sua constituição fragmentária, concebe a imagem cinematográfica em sua capacidade de pensar. Constelação que incluiria necessariamente, entre muitos outros, Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Élie Faure, Jean Epstein, André Bazin, Pier Paolo Pasolini, Serge Daney, além de Walter Benjamin e Jean-Luc Godard. Com essa constelação de pensamento, afirmamos que o cinema pensa, mas, não basta repetir o enunciado como se ele nos garantisse, por si só, um pensamento das imagens. É preciso mostrar qual cinema é esse que pensa – pois há muitos cinemas –, assim como é necessário precisar aquilo que as imagens cinematográficas pensam. Esse pensamento do cinema afirmado por Deleuze está presente no filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, e nesse sentido, mais do que explorar completa e exaustivamente essa obra que emergiu no início do século XX no Brasil, interessa-nos pensar – com esse filme – uma experiência estética e política diante do tempo, que chamamos de imagem trágica.

O retorno ao presente de imagens do passado

Dirigido por Mario Peixoto e com fotografia de Edgar Brasil, Limite foi filmado em 1930 e exibido pela primeira vez em 1931, pelo Chaplin Club, no Cine Capitólio, no Rio de Janeiro (Saraiva, 2000). Com raras exibições na década de 1930 e posteriormente, o filme permaneceu muitos anos sem ser visto e nunca foi exibido comercialmente, como nos mostra o documentário Onde a terra acaba (2002), dirigido por Sérgio Machado, que aborda a obra e elementos biográficos de Mario Peixoto. Em 1959, Saulo Pereira de Mello e Plínio Süsskind começaram a fazer uma primeira restauração, visto que o filme de nitrato estava se deteriorando, e, após um longo período, Limite pôde ser visto outra vez apenas em 1978 (Avellar, 2008). Outra restauração foi feita a partir de uma parceria entre a Cinemateca Brasileira, o Arquivo Mário Peixoto e o laboratório Immagine Ritrovata, com o apoio da World Cinema Foundation. Essa última restauração foi apresentada ao público em 2011.

Limite é um filme marcante na história do cinema brasileiro, e é considerado um dos filmes mais importantes já realizados no país. O filme foi reconhecido em 1988, pela Cinemateca Nacional, e posteriormente em 1995 pelo Jornal Folha de São Paulo, como o melhor filme brasileiro de todos os tempos (Marcondes, 2008). Obviamente, não nos interessa discutir os critérios de avaliação usados, muito menos explorar esse rótulo de “melhor filme”, impresso sobre o a obra. Trata-se apenas de indicar a relevância da obra na história do cinema brasileiro. Em alguns momentos Limite chega a ser tomado como uma espécie de mito de origem do cinema nacional, como apontava criticamente Glauber Rocha (2000). Mesmo sem ter sido visto, Limite atraiu a atenção de muitos cineastas no Brasil, como no caso de Glauber Rocha, que escreveu sobre o filme antes de poder assisti-lo. Sem deixar de assinalar o caráter trágico do filme, o cineasta baiano fez várias crítica a Limite, sobretudo, por considerá-lo um filme exclusivamente estético, que não dialogava com a realidade social do país:

[...] limite é um acontecimento trágico na história do cinema brasileiro: entre os homens de cinema da geração de 30 há o fanatismo por Limite e as consequências foram esterelizantes até para o próprio Mário Peixoto, que nada conseguiu realizar depois, interrompendo Onde a terra acaba e ficando ainda no roteiro de A alma segundo Salustre. (Rocha, 2000, p. 59)

Mas, seria mesmo *Limite* um filme apenas estético? O que as imagens de *Limite* poderiam fazer pensar hoje, ao reaparecerem e serem vistas em outro contexto histórico? O retorno de algumas imagens do passado pode tornar presente vestígios de outros tempos: restos de gestos de outrora podem sobreviver e chegar até nós nas imagens. O pensador alemão Aby Warburg (2013a; 2013b), que abordou a história da arte de maneira inédita, na passagem do século XIX para o século XX, criou o conceito de sobrevivência – *Nachleben* –, para pensar relações estéticas e históricas entre a Antiguidade pagã europeia e o Renascimento. Para Warburg (2013a; 2013b), a sobrevivência refere-se às reaparições de forças patéticas do passado em outro momento histórico, como em suas pesquisas sobre os reaparecimentos de imagens e gestos artísticos do mundo antigo na estética renascentista. A concepção de “forças patéticas” advém da noção de *pathos*, e refere-se a uma carga afetiva das imagens de tempos passados que sobrevivem. A sobrevivência [*Nachleben*] no pensamento de Warburg seria uma imagem que apesar das subseqüentes devastações às quais foi submetida, insiste em reaparecer:

É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou intempestivo. (Didi-Huberman, 2013, p. 29)

Ver *Limite* hoje, quase noventa anos após sua filmagem, é de certa forma, presenciar imagens que sobrevivem esteticamente e materialmente, e que chegam até nós trazendo forças patéticas de outro tempo. Sobrevivência que só foi possível por meio das duas restaurações realizadas sobre a película, fundamentais para que essas imagens chegassem ao presente. Ver *Limite* hoje é também presenciar uma história que poderia ter acontecido no cinema, a história de um caminho possível não percorrido: trata-se de entrar em contato com uma “possibilidade que o cinema não realizou”, como afirma Carlos Diegues, ao se referir à introdução do som no cinema silencioso que levou a sétima arte para outras direções (Onde a Terra Acaba, 2002).

A imagem trágica em Limite

No início de *Limite*, após um breve plano que mostra urubus se ajuntando sobre um rochedo, vemos o rosto de uma mulher em primeiríssimo plano: logo à frente do semblante que não se ilumina por inteiro, dois punhos algemados aparecem. Por entre as sombras, o olhar fixo da mulher fita diretamente os olhos que miram a tela; um olhar que nos vê. O rosto apaga-se aos poucos, e contrastando com o fundo negro que envolve toda a imagem, os punhos desaparecem por sua vez; do lugar que ocupavam brotam os olhos desconsolados da mulher. Agora os vemos de muito perto, como se eles fossem fragmentos quase independentes do resto do rosto. Olhos baços, que carregam um minúsculo brilho. Com vagareza, os olhos somem e tornam-se uma imensidão de água, um mar, que reflete pequenos focos de luz bruxuleante. Os olhos baços que olham para uma lonjura insuspeitada retornam da superfície tremeluzente do mar. Desaparecem outra vez e uma mulher aparece sentada na proa de um barco à deriva. O homem que segura o remo está cabisbaixo sobre o pedaço de madeira usado para impulsionar a navegação. Um corte interrompe a imagem do remador extenuado e uma mulher caída na popa da pequena embarcação surge. Os três tripulantes desse barco à deriva permanecem sentados por um tempo, imóveis.

Nessas primeiras imagens de *Limite*, o artifício de superposição é usado como meio estético que marca a entrada no filme. É por esses planos de imagens emaranhadas que somos convidados a habitar os espaços e tempos dessa obra trágica. O barco navega para uma direção desconhecida, carregando os corpos aos trapos que seguem acolhidos sobre o assoalho de madeira. Na duração de um tempo quase insuportável, os tripulantes de roupas rasgadas e cabelos esvoaçantes ficam entregues à deriva do barco, ao balanço da maré, desesperançados: a esperança parece ter naufragado há algum tempo. Mas, apesar do naufrágio da esperança, os corpos insistem, permanecem ali, sem reagir na rapidez dos automatismos. Continuam no barco, cercados pela imensidão das águas. Na proa, a mulher obstinada enfrenta a linha do horizonte, que naquele instante aproxima-se e parece tocar o barco. É como se naquele momento o barco à deriva chegasse ao horizonte, a esse lugar inexistente, cruzando a linha da desesperança. O horizonte como a representação da esperança desaparece e uma experiência trágica inunda os corpos marejados e errantes que habitam a frágil embarcação. Entretanto, apesar dessa atmosfera trágica, a mulher que aparece sentada na proa do barco, ainda se empenha em

alguns atos: ela abre uma lata de comida, entrega algum alimento ao homem, e mais tarde tenta remar sem êxito por alguns instantes.

A imagem balança, mira e mostra um mar aberto. Durante esses instantes no barco os rostos desaparecem: o que toma a cena é a fúria dos cabelos negros ao vento, que se movem sobre um fundo embaçado do movimento da maré. Em uma das bordas do barco aparece um buraco que se imiscuiu na madeira. Enquanto a imagem balança, e no fundo a maré tremula, o plano se alonga e mostra a fissura pequena encravada na lateral da frágil embarcação. Essa rachadura na madeira aparece insistentemente, com o balanço da imagem inteira.

No artifício da montagem em *Limite*, em alguns momentos a câmera se arrasta junto ao chão, percorre os espaços como os pés que tocam o solo. As imagens rastejantes que cruzam esse filme jogam o olhar para o chão, mostram os pés, os buracos de uma rua, os detritos soprados pelo vento... Obviamente, outros planos compõem a montagem: essas imagens do solo nem chegam a ser muito numerosas, considerando toda a extensão do filme. Mas, o chão aparece nas imagens insistentemente, como um contraponto às imagens do mar. As imagens rastejantes de *Limite* fazem ver minúsculas fissuras nas coisas e nos corpos: a meia-calça desfiada da costureira; um sapato gasto; uma ruela esburacada; o incessante movimento dos pés. *Limite* insiste em mostrar o chão, as pegadas na areia, os pés sujos de um homem caído na praia. O filme oscila entre a terra e o mar, entre essas duas superfícies, com imagens que evidenciam as particularidades do chão e as ondulações da maré.

Limite torna presente a experiência inominável de um barco à deriva que ameaça naufragar. A agonia dos instantes no barco – solto no mar e no mundo – marca os corpos indelevelmente. O que se passa quando a tragédia já começou? O remador desgrenhado e cabisbaixo desabado sobre o remo, a mulher que tenta abrir uma lata de comida e corta o dedo, a outra mulher que segue caída no assoalho do barco: sem comandar os rumos da existência, os três tripulantes estão diante de uma tragédia que não cessa, que não se conclui. A imagem mostra o insuportável da deriva, desse desespero silencioso.

No barco, os tripulantes são tomados por um desconsolo que aumenta. No meio da oscilação das águas, os embarcados veem algo que também está à deriva. Uma das mulheres tenta impedir o homem de saltar na água, mas ele o faz mesmo assim. O mergulho no mar seria sem volta. A água entra aos poucos na pequena embarcação perdida. No desespero, uma das mulheres empurra a outra,

fazendo-a cair dentro do barco. A fúria das marés transborda a imagem durante um tempo; a brancura da espuma desliza sobre a revolta massa turva de água. Um tempo depois, na calmaria entorpecente que se segue a uma tempestade, o barco à deriva já não aparece como antes. O naufrágio o tomou de vez. Mas, a tragédia seguia inconclusa: cercada de água por todos os lados, a mulher sobrevivente insistia agarrada aos destroços do barco naufragado.

Antes de naufragar, o tempo alarga-se no barco, nas imagens oscilantes e marejadas que atravessam o filme. Essas imagens suportam o insuportável: a superfície imagística dá suporte, sustenta, cria um plano sensível capaz de fazer durar para nós, à nossa frente, o desespero silencioso do instante que antecede um naufrágio. Imagens patéticas, carregadas de agonias, que aguentam a densidade da experiência trágica: estão à deriva e irão afundar! Mas, o naufrágio não é antecipado. De certa forma, o afundamento do barco nos surpreende. A mulher agarrada ao destroço do barco afunda na própria imagem, desaparece e cede lugar à imensidão de um oceano que não cessa de oscilar. Um pedaço de madeira naufragada flutuando e uma mulher agarrada, em um mar que por emitir pequenos fachos de luz mais se parece com fogo: essa imagem que aparece nos instantes finais de *Limite* apareceu a Mario Peixoto quando ele viu outra imagem em uma revista, a imagem de um rosto e de punhos algemados:

Passando na frente de uma banca de jornais, eu vi um folheto com a fotografia de uma mulher, com braços passados na frente do busto, algemados. Braços de um homem. O folheto chamava-se *Vu*, era um suplemento [...] Eu via imediatamente em cima do pensamento um mar de fogo e uma mulher agarrada num pedaço de um barco naufragado. (Onde a Terra Acaba, 2002, 11'09" - 11'51")

Esse filme mostra as histórias de cada um dos três naufragos, de modo não linear, que não segue uma narrativa clássica. Os corpos que derivam perdidos pelo oceano desdobram imagens ligadas à singularidade de cada uma das histórias, que se cruzam ali, na desesperança que toma os gestos que se passam no barco. As imagens fragmentárias da existência de cada um dos tripulantes acompanham a travessia sem rumo do barco: é como se as próprias histórias de cada um empurrassem o barco para uma direção sempre

insuspeitada. Esses tripulantes nem sequer têm nomes, e as histórias de cada um, as imagens dos acontecimentos trágicos que chegam ao barco, não revelam quem eles são: “Não há nada em Limite que fique no ‘plano psicológico’, no drama pessoal dos personagens: estes nem nome têm” (Mello, 1990, p. 89).

A tragédia se passa entre o mar e a terra, entre os naufragos e o mundo, entre as imagens do barco e as imagens fragmentárias de acontecimentos que marcaram a existência de cada um. Na terra, os tripulantes do barco andam incessantemente, e as imagens se colam ao solo fazendo ver os pés e toda sorte de coisas que habitam a superfície do chão. No mar, as duas mulheres e o homem navegam sem destino, sem rumo, lembrando-se das imagens da terra. Algo se passou antes, na terra, e ainda está se passando na embarcação.

Filmado em 1930, em plena ascensão da narratividade linear e da imagem articulada pela ação e reação, Limite nos põe diante de uma experiência estética que não se desenrola em continuidade e muito menos seguindo uma lógica das ações e reações sucessivas. Como nos diz Deleuze (2007) em seus escritos a partir do cinema, uma forte tendência dos filmes compostos pela imagem-movimento é a montagem baseada no esquema sensório-motor. O princípio de que uma ação produz uma reação quase automática conduz a imagem-movimento. Diante de uma excitação, de um estímulo geralmente visível, as personagens reagem, respondem em uma sequência de reações sucessivas. Esse cinema cuja imagem emerge da ação e concentra-se nela, coincide com o cinema das grandes narrativas. A imagem das sucessões reativas submete-se à linearidade na narração de uma história, característica que marcou a passagem do primeiro cinema para o cinema narrativo (Costa, 2005). O primeiro cinema pode ser cronologicamente pensado entre os anos de 1894 e 1908. Mas, apesar de uma gradual introdução de elementos de narratividade, filmes feitos entre 1908 e 1915 também são considerados como integrantes desse cinema, que estava diretamente ligado a outras formas de diversão popular: aos cafés, aos circos, aos espetáculos de variedade e aos vaudevilles, antes do surgimento dos nickelodeons nos Estados Unidos e no Canadá (Costa, 2005; Gatto, 2013).

Em meio a essa predominância da imagem reativa – presa à fórmula sensório-motora – e da narrativa linear, de que modo experiências cinematográficas, como Limite, levam a imagem para outra direção? Mesmo tendo sido realizado nesse contexto do início dos anos 1930 – em que a narratividade linear e as fórmulas fílmicas de ação e reação tornaram-se predominantes –, Limite mostra uma experiência trágica que não se organiza em torno do esquema sensório-motor da

imagem-ação. As cenas do barco à deriva mostram corpos tomados pela tragédia, que não simplesmente reagem a um estímulo. A experiência é terrível: fracassam as reatividades. A duração dos planos no barco, que são quase insuportáveis ao olhar acostumado com desfechos rápidos, faz naufragar a linearidade narrativa. O que aparece em Limite não é uma narrativa indubitável, assegurada por claras explicações; diante desse filme a força de imagens patéticas transtorna o olhar. O trágico em Limite está no próprio ato de fazer durar no tempo da imagem a terrível experiência que antecede um naufrágio, a proximidade da morte, a crueldade do acaso. A imagem trágica suporta essa crueldade, mostra o quase insuportável desdobrar silencioso do tempo da iminência.

Em Limite a experiência trágica se apodera do barco à deriva: os rostos estão transtornados, os cabelos tempestuosos como o céu, as roupas estão aos trapos, rasgadas, a desesperança dura nos planos que parecem não ter fim. A esperança de salvação parece ter naufragado. Como diz Saulo Pereira de Mello (1990, p. 89), “Depois da apresentação dos personagens, vemos o barco, longe, desolado, imóvel. Tudo é parado e desta imobilidade nasce o trágico – imobilidade que pressente a morte”. Como suportar a existência desesperançada, como tornar-se aberto ao acaso trágico que conduz o barco ao desconhecido?

A imagem trágica é tecida por uma batalha de forças que se confrontam, uma agonística que não chega a uma conclusão. A tragédia não se resolve. Como no pensamento de Friedrich Nietzsche (2006; 2008), na experiência de agonia expressa na imagem, há uma afirmação. Algo se afirma na agonia: a própria experiência de não resolutividade, o acaso que lança a vida na experiência trágica. Na agonística da tragédia afirma-se o acaso e a experiência da abertura a esse acaso que se apresenta imprevisível, implacável, por vezes cruel. Como nos diz Nietzsche (2006, p. 29, grifos do autor), “O artista trágico não é um pessimista - ele diz justamente sim a tudo questionável e mesmo terrível [...]”. Em Nietzsche a tragédia é a arte de acolher o acaso com suas surpresas e agruras, com suas guerras e calmarias, com suas sortes e azares. Dispor-se aos acontecimentos agoniados que não se prestam aos binarismos: a desesperança, as catástrofes, o desejo, as dores, os risos... O trágico se passa na coexistência de forças e formas que se confrontam, dissidentes; e nessa agonística que não chega a uma solução ou superação, o que se afirma é a difícil alegria de dizer sim ao acaso, tal qual ele se apresentar. Como se tornar capaz de abrigar o acaso, como afirmá-lo diante de sua crueldade?

Ao falarmos da imagem trágica, interessa-nos a materialidade fílmica, os artifícios, os modos de pensamento forjados nos procedimentos audiovisuais que constituem Limite. Não se trata de associar a concepção de trágico à pessoa de Mario Peixoto, em uma leitura biográfica da obra do cineasta. O trágico em Limite localiza-se nas suas imagens, na montagem, na duração dos planos que suportam o tempo da iminência e que acolhem o insuportável, uma temporalidade da iminência. Ao dizer que as imagens pensam, não se trata de buscar a suposta intencionalidade das pessoas que produziram o filme, pois, é na montagem, na relação entre imagens, que o filme ganha essa potência de mostrabilidade, de pensamento.

Para Nietzsche (2006), a força da arte encontra-se justamente na sua capacidade de mostrar o intolerável da existência, na possibilidade de dar a ver experiências terrificantes da vida. Uma arte trágica torna perceptível a espessura dos desastres trazidos ironicamente pelo acaso, e evidencia a presença da coragem diante da desgraça, num gesto que apanha aquilo que o inesperado oferece. Diante do desastre trazido pela casualidade incontrolável, uma arte trágica recusa entrar no pessimismo e no ressentimento, e também repele as impotentes esperanças de salvação:

[...] a arte também traz à luz muito do que é feio, duro, questionável da vida [...] Que comunica de si o artista trágico? Não mostra ele justamente o estado sem temor ante o que é temível e questionável? — Esse estado mesmo é altamente desejável; quem o conhece lhe tributa as maiores homenagens. Ele o comunica, tem de comunicá-lo, [...] A valentia e liberdade de sentimento ante um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror é esse estado vitorioso que o artista trágico escolhe, que ele glorifica. (Nietzsche, 2006, p. 78, grifos do autor)

Nesse sentido, em Limite o trágico emerge na medida em que a materialidade fílmica mostra – sem temor – a crueldade da iminência da morte, quando faz durar a assustadora aproximação do naufrágio, no tempo próprio às imagens em movimento do cinema. A dimensão trágica da existência presente em Limite já foi apontada por muitos autores em diferentes textos sobre esse filme, que certamente é um dos mais analisados na história do cinema brasileiro (Mello,

1990; Saraiva, 2000; Souza, 2001; Santos, 2011; Rothier, 2012; Barreira; Barreira Júnior, 2014; Mello, 2016). Como nos afirma Saulo Pereira de Mello (2016, p. 103), no texto *Man's Fate* – originalmente publicado em inglês –, “Limite é algo terminal, remate, conclusivo – e resumo: todos os grandes filmes silenciosos parecem contidos nele. Há nele um forte traço de tragédia e não apenas por seu tema, mas também por sua forma [...]”.

Autores como Barreira e Barreira Júnior (2014), a partir de elementos da obra de Sören Kierkegaard (1990), fazem uma leitura do trágico em *Limite* como uma resignação, como a espera por um milagre. Entretanto, em relação ao sentido do trágico, pensamos de maneira radicalmente diferente, pois, aproximando-nos de Nietzsche, entendemos que o filme cria uma superfície estética que sustenta a presença da tragédia de maneira afirmativa, sem recorrer às esperanças de uma salvação milagrosa. “A tragédia não ensina ‘resignação’... – Representar as coisas temíveis e problemáticas já é um instinto de poder e uma magnificência no artista: ele não as teme...” (Nietzsche, 2008, p. 411). Uma arte trágica, desse modo, nada tem de resignação e esperança de milagre.

Considerações finais: recusar a esperança de salvação

A disposição ao trágico, tal qual afirmado por Nietzsche (2008; 2006), propõe um sim ao acaso da existência, mesmo quando este se apresenta em sua crueldade: nesse sentido, uma arte trágica recusa qualquer ideal de salvação e questiona radicalmente a moral do homem do ressentimento que cultiva, dia após dia, a esperança por um inalcançável mundo redimido, luminoso e apaziguado. Ao criticar a compaixão como valor que despreza a vida, associado a outros valores e concepções que remetem à moral do cristianismo no Ocidente, Nietzsche (2007) no diz que a vontade de nada, o niilismo, é frequentemente chamado de salvação, entre outras expressões empregadas no âmbito da moral religiosa:

[...] através da compaixão a vida é negada, tornada digna de negação – compaixão é a prática do niilismo. Repito: esse instinto depressivo e contagioso

entrava os instintos que tendem à conservação e elevação do valor da vida: é um instrumento capital na intensificação da *décadence*, como multiplicador da miséria e como conservador de tudo que é miserável – a compaixão persuade ao nada!... Mas não se diz “nada”: diz-se “além”; ou “Deus”; ou “a verdadeira vida”; ou nirvana, salvação, bem-aventurança... Esta inocente retórica do âmbito da idiossincrasia moral-religiosa parece muito menos inocente quando se nota qual a tendência que aí veste o manto das palavras sublimes: a tendência hostil à vida. (Nietzsche, 2007, p. 14, grifos do autor)

A vontade de nada, aquilo que Nietzsche nomeia de *decadência* [*décadence*], liga-se diretamente ao ideal de salvação, à esperança de uma “vida verdadeira” no “além” que supostamente viria após essa nossa vida na terra. A crítica do filósofo alemão incide sobre a esperança de salvação que nega a vida constituída na imanência aleatória. Como a dimensão trágica, inclusive presente em algumas experiências artísticas, consiste em dizer sim ao acaso em sua imprevisibilidade, o pensamento de Nietzsche recusa veementemente a esperança de redenção, a busca por um imaginado “mundo verdadeiro” que seria alcançado por meio da salvação:

Inventada a noção de “além”, “mundo verdadeiro”, para desvalorizar o único mundo que existe – para não deixar à nossa realidade terrena nenhum fim, nenhuma razão, nenhuma tarefa! A noção de “alma”, “espírito”, por fim “alma imortal”, inventada para desprezar o corpo, torná-lo doente – “santo” –, para tratar com terrível frivolidade todas as coisas que na vida merecem seriedade, as questões de alimentação, habitação, dieta espiritual, assistência a doentes, limpeza, clima! Em lugar da saúde a “salvação da alma” – isto é, uma *folie circulaire* [loucura circular] entre convulsões da penitência e histeria de redenção! (Nietzsche, 1995, p. 116-117, grifos do autor)

Entretanto, o problema da esperança de salvação não parece ser apenas um traço característico das religiões messiânicas. Essa esperança também está presente em algumas práticas políticas e reflexões teóricas que se disseminam no contemporâneo. Didi-Huberman (2011), ao criticar a ideia de glória no

pensamento de Giorgio Agamben, mostra que a espera pela salvação passou por determinados refinamentos. Essa crítica incide, especialmente, sobre o pessimismo extremado de Agamben, que fez a experiência⁵³ passar da agonia, da pobreza, para uma extinção irreversível; o processo de declínio da experiência, entrevista por Walter Benjamin, foi convertido em destruição total da experiência no presente. Didi-Huberman (2011) segue dizendo que, paralelamente a esse pessimismo fatal – decorrente de uma leitura apocalíptica dos textos de Benjamin que colocam o problema do declínio da experiência –, Agamben recorre a uma ideia de salvação por vir:

A maior parte dos paradigmas, elaborados pelo filósofo [Agamben], na longa extensão de sua obra, parecem todos marcados, com efeito, por alguma coisa que, infelizmente, atravessa de forma latente a extraordinária acuidade de seu olhar: é como um movimento de pêndulo entre os extremos da destruição e de um tipo de redenção pela transcendência. (Didi-Huberman, 2011, p. 79, grifos do autor)

No entanto, ao invés de ficarmos de um lado ou de outro nessa querela – como se se tratasse apenas de uma simples opinião que concorda ou discorda de posições postas –, importa concentrar-nos nessa crítica à espera da salvação. Mais do que averiguar se Agamben realmente espera uma salvação ou se Didi-Huberman exagera nesse ponto, interessa-nos tomar essa crítica como um alerta para não cairmos ingenuamente nessa emboscada que é a esperança pela redenção. Se não esperamos uma gloriosa cidade vindoura, como aquela descrita no livro do Apocalipse – cujas ruas de ouro brilharão mais que o sol –, nos resta apostar no mundo cotidiano, inacabado e finito, com todas as suas turbulências, escuridões e lampejos de luz bruxuleante. Recusar a esperança de salvação implica uma disposição, por menor que seja, para o acaso que faz mundos nascerem e morrerem, marcados indelevelmente pelo inacabamento – do ponto de vista da incompletude – e pela finitude, já que não somos eternos e incorruptíveis como uma cidade áurea esperada após um suposto juízo final.

A potência trágica em *Limite* – pensada a partir da crítica nietzschiana à esperança de salvação – parece estar presente também em outras obras artísticas, como na escritura de Franz Kafka. Ao pensar a obra do escritor tcheco,

Benjamin (1994) assinala que a desesperança em alguns personagens de Kafka, a impossibilidade de esperança de salvação, produz uma beleza singular, constituída por forças e formas estética que expressam uma potência trágica. O próprio Kafka, em conversa com Max Brod, mencionada por Benjamin (1994) em um de seus ensaios sobre o escritor tcheco, nos fala ironicamente sobre a desesperança. Como nas imagens trágicas de *Limite*, Kafka recusa a esperança de um porvir redentor: “[...] Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele ri: há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós” (Benjamin, 1994, p. 141-142).

A materialidade fílmica de *Limite* abre um “campo de ação monstruoso e inesperado” – como diria Benjamin (2013) – diante da experiência de um tempo trágico na imagem em movimento. Com *Limite* é possível pensarmos uma crítica à concepção de esperança salvacionista, que, não raro, delineia formas de temporalidade e modos de subjetivação no presente. A potência das imagens trágicas que retornam do passado – que sobrevivem desse filme silencioso exibido pela primeira vez em 1931 –, podem interromper e desviar, por um instante que seja, o curso do nosso presente povoado por discursos e imagens que produzem fascismos messiânicos. A desesperança em *Limite* – que também marca alguns personagens na literatura de Kafka – torna visível na espessura da imagem em movimento um gesto estético e político de recusa a qualquer salvação, que encara o acaso em sua crueldade. Ao desviar-se da esperança de salvação, o filme não nos lança em um abismo de pessimismos irrefreáveis. As imagens trágicas tensionam, interpelam de alguma maneira essa dualidade reducionista que nos oferece apenas dois caminhos: ou um pessimismo apocalíptico ou um otimismo que aguarda pacientemente a redenção. Ao retornar ao presente, talvez as imagens de *Limite* nos mostrem que, diante de um tempo insuportável, uma das urgências éticas seja recusar as esperanças de que algo ou alguém nos salve: desesperançando da salvação, descrentes de qualquer redenção miraculosa, o que nos convoca é a possibilidade de invenção de modos temporários de existência diante do presente real e intolerável.

Referências

AVELLAR, José Carlos. O lugar sem limites. Cinémas d’Amérique latine. n.

16, p. 32-64, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3yzpHx0>. Acesso em 10 out. 2019.

BARREIRA, Ruama de Almeida; BARREIRA JÚNIOR, Edilson Baltazar. 'Limite' de Mário Peixoto e o silêncio de Deus. *História, Imagem e Narrativas*, v. 18, p. 1-1, 2014.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda versão. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&pm, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. ed. bras. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora ufmg; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2011.

GATTO, Veridiana Chiari. *Cinematograficidade: políticas da subjetividade do primeiro cinema no Rio de Janeiro*. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói.

MARCONDES, Ciro Inácio. *Limite: o poema em filme*. 2008, 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília - UNB, Brasília.

MELLO, Saulo Pereira de. *Man's Fate*. *Revista Sete Faces*. Natal. v. 7, p. 30-48, ago./dez. 2016.

MELLO, Saulo Pereira de. Ver Limite. Revista Usp, São Paulo, p. 85-102, dez./jan./fev. 1990, p. 89.

NIETZSCHE, Friedrich. A vontade de poder. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Ecce homo: como alguém se torna o que é. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo: Maldição ao cristianismo: Ditirambos de Dionísio. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ROCHA, Glauber. O mito Limite. In: ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ROTHIER, Marília. Narrativas modernas fascinadas pela imagem. Soletas, n. 24, p. 60-75, dez. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3yxt6MT>. Acesso em: 03 set. 2019.

SANTOS, Ney Costa. Limite, um mundo sem Deus. Revista Alceu, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 194-200, 2011.

SARAIVA, Francisco José Coelho. O Cinema no Limite: a máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto. 2000. 212 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade de Brasília - UNB, Brasília.

SOUZA, Tania C. Clemente de Souza. Discurso e cinema: uma análise de Limite. C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, n. 4, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2QzRImU>. Acesso em: 03 out. 2019.

WARBURG, Aby. (1905) Dürer e a antiguidade Italiana. In: WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a;

WARBURG, Aby. (1914) A emergência do estilo ideal à antiga na pintura do início do Renascimento. In: WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23. Edição temática: Brasília: Iphan, 1994.

Filmografia

HISTÓRIA(S) do cinema. Título original: Histoire(s) du cinema. Direção: Jean-Luc Godard. França: 1988-1998. 2 DVD's (265 min.), cor, legendado.

LIMITE. Diretor: Mario Peixoto. Brasil: 1931. 1 Dvd (117 min.), p&b. Versão restaurada e lançada pela Cinemateca Brasileira em 2013.

ONDE a terra acaba. Diretor: Sérgio Machado. Brasil: 2002. 1 dvd (75 min.), cor e p&b.

Notas

52. Esse artigo foi escrito a partir de uma pesquisa de doutorado que resultou na tese intitulada Espectros da imagem, remontagens da história: uma escrita do cinema como interrogação ao presente, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, em 2016, sob a orientação do Prof. Dr. Luis Antonio Baptista. A pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da Capes. O doutorado-sanduíche na Universidade Sorbonne Nouvelle [Paris III] contou com bolsa da Faperj.

53. Em alguns textos, como Experiência e pobreza (1933) e O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936), Walter Benjamin aponta

que estaríamos passando por uma crise da experiência compartilhável, por um declínio da capacidade de trocar experiências. Os dois textos citados encontram-se no volume *Magia e técnica, arte e política*. Cf. Benjamin, Walter. *Experiência e pobreza*. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAPÍTULO 7

A CRIAÇÃO NO CINEMA PERIFÉRICO: UMA CENA NOS ANOS 1960

Sérgio Franklin de Assis

Os frequentes abalos sofridos pela atividade cinematográfica no Brasil foram enfrentados com ousadia (mesmo que nem sempre bem-sucedida) pelo grupo de jovens realizadores identificados como “cinema novo”, na década de 1960. A tentativa de fazer vingar no Brasil uma produção voltada à inovação formal com verve de agitação política passou necessariamente pela problematização de um público (ou de um povo), no momento em que um golpe militar criou obstáculos tanto à sua viabilização econômica quanto ao seu ímpeto criativo. Os caminhos desta problematização podem ser acompanhados em artigos, cartas e entrevistas de alguns dos seus realizadores ao longo dos anos 1960. É o que se propõe este capítulo sem antes se deter brevemente em uma cena realizada já no final daquela década que ilustra de forma emblemática o problema colocado.

Um tanto anedótica, a cena do Vento do leste (Grupo Dziga Vertov, 1969)⁵⁴ na qual Glauber Rocha é personagem serve como imagem de uma das formas pela qual o problema da criação se apresentou e ainda se apresenta a cineastas de países periféricos. Como produzir em uma atividade que – mesmo com o constante desenvolvimento e o baixo custo do aparato tecnológico – requer no mais das vezes considerável aporte financeiro?

Silva (2007, p. 36-63)⁵⁵ analisa esta cena como um “diálogo de surdos” entre um Glauber “crucificado” e uma Isabel vacilante (alter ego de Jean-Luc Godard). Ambos numa encruzilhada. O encontro é “disfórico”. Cada um fala a sua língua (ela o francês, ele o português), “tendendo um a ignorar o outro”. Isabel indaga a Glauber sobre “a direção do cinema político”. Ele aponta para uma estrada e nomeia “o caminho do cinema da aventura”. Logo, vira-se para outra e a aponta como a do “caminho do cinema do Terceiro Mundo”: “perigoso, divino e maravilhoso (...)”. “É um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção, a distribuição, os técnicos, os trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o Terceiro Mundo”, continua. Isabel/Godard, que a

princípio segue esta direção, dá uma meia volta e sem atentar a Glauber segue pelo caminho “da aventura”.

Uma outra personagem se faz presente na cena, em off. É uma voz feminina, que se dirige unicamente a Isabel/Godard, comentando seus descaminhos. Estaria aí representado o codiretor do filme, Jean-Pierre Gorin, que, na sequência, cobra coerência de seu parceiro Godard/Isabel. Para Silva (idem, 2007, p. 36-63), encenava-se aí “o fracasso de Godard em ir buscar no cinema do Terceiro Mundo uma fonte de inspiração e um método válido para um cinema político”. O pesquisador relembra ainda as conhecidas alusões de Glauber aos bastidores, nas quais afirma, valorizando a cena, ter objetado a proposição feita por Godard de destruição do cinema: “Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...”. Glauber coloca a questão a partir da dicotomia revolução x revisionismo, recorrente no filme e no debate político de então: “Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e, ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma”. E retruca: “Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental”. Na conclusão de seu artigo, Silva sugere outro olhar para o que Gorin denominou como “impossibilidade de encontro”. Lembra que a sequência da encruzilhada parece ter inaugurado e antecipado o período desconstrutivista do cinema de Glauber. Refere-se mesmo a “uma verdadeira fecundação mútua”, que é mais evidente no caso de Glauber, que realizaria logo em seguida *O Leão de sete cabeças* (1970) e *Cabeças cortadas* (1970), radicalizando uma desconstrução formal já existente desde *Pátio* (1959).

O problema que se apresenta na encruzilhada é dos mais constantes no ambiente cinematográfico brasileiro desde, pelo menos, o início da década de 1960. Expressiu-se algumas vezes como uma tentativa de conciliar discursos direcionados à criação de um mercado para o cinema nacional com os que defendem uma independência autoral na realização dos filmes⁵⁶. O que a princípio se apresenta como uma contradição foi formulada por Glauber Rocha, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), na sintética expressão “indústria do autor”.

A formulação acompanhava uma discussão já presente em artigos de Gustavo Dahl para o *Jornal O Estado de São Paulo* no início da década de 1960. Dahl

acreditava que poderia haver um mercado europeu para os filmes dos jovens “autores” de cinema brasileiro. O início para uma indústria de cinema autoral no Brasil. Dahl morava em Roma, desde janeiro de 1960, onde estudava no Centro Sperimentali di Cinematografia, com bolsa conseguida por Paulo Emílio e transformou-se no principal articulador do movimento cinemanovista fora do Brasil. Aventava, naquele momento, que a saída econômica para as produções de baixo custo do Cinema Novo seria a venda dos filmes para o mercado externo.

No entanto, a aposta na conquista de mercados na Europa já se mostrava pouco provável antes mesmo da publicação da Revisão crítica do cinema brasileiro, em 1963. Logo ao chegar a Roma, Dahl escreve a Glauber, em janeiro de 1960⁵⁷. Na carta, embora apareçam com nitidez algumas ideias básicas da chamada primeira fase do Cinema Novo, já é possível notar outra inflexão. Mesmo que haja, por exemplo, uma valorização de um “ideal poético” do cinema, Dahl não deixa de vincular sua existência a “uma suficiente formulação para uma suficiente comunicação”, além de uma condicionante adequação às condições de produção. Esta adequação continuava a ser “o fenômeno mais importante” do cinema brasileiro continuava a ser “o fenômeno mais importante” do cinema brasileiro. Contudo, um novo e “complicadíssimo” problema já se apresentava: o da “rentabilidade dos filmes”. A falta de retorno financeiro dos primeiros longas-metragens do Cinema Novo demandava uma solução. A “mais fácil”, parecia-lhe, então, a da conquista do mercado internacional. No entanto, já sabia tratar-se de uma aposta, “uma impressão”, já que conquistar o mercado interno parecia ainda mais improvável. Este “estava muito bem organizado” de acordo com os interesses dos produtores estrangeiros, principalmente os americanos, apontava. Desmontá-lo implicaria “irremediáveis alterações no sistema de distribuição-exibição”, o que não parecia possível pelo menos de forma imediata. Restava como opção, mesmo que paradoxalmente, conquistar o público brasileiro de dentro para fora. Aliás, afirma, “a conquista não é tanto do público como da máquina distribuidora-exibidora” (Bentes, 1997, p. 115-116).

Porém, nesta mesma carta já antecipa como poderia ser tortuosa a conquista dessa “máquina”, a partir da imbricada teia que envolveria a ideia de “autor”. Pelo seu raciocínio de então, o mercado internacional só seria conquistado “na base dos festivais”. Estes só seriam despertados “se fossem lançados na cara, com muita força, o autor”. Aqui Dahl já demonstra a forma pragmática pela qual se apropria dessa ideia: “moda ou não, é só isto que os impressiona”, junto a algo que define como “brasilidade”. Essa tática, no entanto, torna-se mais problemática quando aborda o seu objetivo último, a conquista do mercado

interno:

[...] é difícil fazer um filme que seja ao mesmo tempo suficientemente comercial para não meter medo aos distribuidores e exibidores brasileiros, suficientemente brasileiro para que sua comunicabilidade não fique limitada a setores limitados regionalmente e para que satisfaça no Exterior a uma necessidade efetivamente existente de tipicidade, sem cair no exotismo [...] e suficientemente “artístico” para impressionar os imbecis críticos que frequentam os festivais. (Bentes, 1997, p. 116)

A confusão – que transparece na própria construção do parágrafo, como reconhece – é exemplificada pelo que chama de fenômeno Cidade ameaçada (Roberto Farias, 1960) no mercado internacional. O filme participou da seleção oficial do Festival de Cannes, em 1960, que “consagrou” a Doce Vida de Fellini (1960), num “momento-chave na consolidação do jovem cinema de autor” (Amâncio; Vieira, 2012, p. 14, grifos dos autores). Contudo, na avaliação de Dahl, apesar de “uma possível venda para países do leste europeu”, Cidade ameaçada teria ido mal no exterior. Justamente o contrário do que ocorreria no mercado interno, para o qual contribuiria muito, segundo ele. A razão seria que o filme continha um padrão de qualidade rotineiro no exterior, mas raro no mercado nacional, o que se refletia também nas suas possibilidades comerciais. Se elas existiam no Brasil, inexistiam no exterior, a não ser em mercados periféricos como os da “cortina de ferro”. Os europeus reservavam “para sua própria indústria” este “gênero de produção” de “nível médio”. Além disso, o filme de Farias não “corresponderia à imagem que o resto do mundo tem do Brasil”. Esse termo da equação, dos mais controversos, demandaria dos filmes com pretensão à conquista do mercado externo aproximação da concepção superficial que o estrangeiro teria do país sem cair no exotismo, “sem trair a realidade brasileira existente”. Um exemplo seria Barravento (Glauber, 1960), acreditava (Bentes, 1997, p. 117).

A conclusão de Dahl, contudo, apesar de claramente antever algumas de suas contradições, é por um caminho para o cinema brasileiro “mais artesanal que industrial”, a partir de uma pretensa rede de produtores independentes. “É assim que as coisas estão acontecendo na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos”,

afirma (1997, 119). Os argumentos são idênticos aos utilizados em artigos publicados no início dos anos 1960 no O Estado de São Paulo, como o célebre Algo de novo entre nós, de outubro de 1961, nos quais anuncia o fim da indústria cinematográfica nos EUA e na Europa, indicando a saída para a produção brasileira: “começar onde outros acabaram” (Dahl, 1961, apud Rosa, 2016, p. 177)⁵⁸.

Há, então, um hiato de dois anos nas correspondências enviadas por Gustavo Dahl a Glauber Rocha⁵⁹. Um novo registro só ocorre em 1963, quando ele lamenta o começo não muito brilhante do seu “début como representante da Ganga Filmes⁶⁰”. Narra, então, uma série de intempéries no transporte dos filmes e na inabilidade para a burocracia alfandegária, que conclui como um fracasso temporário na tentativa de emplacar filmes em festivais europeus, mas há também o que comemorar. Trata-se do artigo publicado por Louis Marcorelles nos Cahiers du cinéma que só “fala da turma”. A atenção da prestigiada revista francesa leva Dahl a concluir “que só o cinema novo tem elementos para penetrar na Europa”. A tática a qual serviria a projeção trazida pelo texto de Marcorelles era tão simples quanto fantasiosa. Mandar filmes para todos os festivais europeus, “sobretudo os pequenos”, fora das órbitas oficiais. Uma ambição desmedida. A partir de Paris, abrir “uma frente mundial”. Vender os filmes “em bloco ou em separado”, alguns para os países comunistas, outros para os capitalistas. Fala mesmo em se antecipar a uma possível associação de cineastas independentes – na verdade “latino-americanos” “em crise” – em busca de um alentado domínio do mercado europeu. No entanto, o que havia de “concreto”, admite, era muito mais modesto: “lata de filme debaixo do braço levando aos distribuidores ou fazendo ver nos festivais” (Bentes, 1997, p. 188-189).

Em sua pesquisa sobre a recepção do Cinema Novo nas revistas especializadas da França, Figueirôa (2004) busca identificar a partir da análise discursiva do material publicado nesses periódicos a criação de um modelo de movimento conveniente à realidade cultural francesa. Segundo ele, houve uma adaptação e integração do Cinema Novo às exigências e aos parâmetros estabelecidos nas revistas e no meio cinéfilo francês na década de 1960. Haveria, então, uma instrumentalização do Cinema Novo para atingir os próprios objetivos desses redatores de consolidar uma interpretação crítica desembaraçada de velhos esquemas e que, por vezes, tomava de empréstimo palavras, expressões e algumas estruturas de pensamento às ferramentas de análises de teóricos emergentes nas ciências sociais francesas na década de 1960. Para consumir

esse objetivo, era fundamental assinalar o Cinema Novo como modelo de cinema revolucionário. Este propósito fora atingido, pelo menos nos primeiros anos, em comum acordo com os jovens realizadores brasileiros⁶¹.

Esse acordo assinalado por Figueirôa já parece estar em crise desde meados da década. Justo em 1965 – ano em que, segundo o pesquisador, o movimento passou a obter maior destaque dos periódicos europeus, notadamente os franceses – uma distância de perspectivas entre os realizadores brasileiros e estes críticos, entre eles o próprio Marcorelles, começa a se tornar pública. Em entrevista a Alex Viany logo após a V Rasegna del Cinema Latinoamericano, publicada em maio daquele ano no 2º número da Revista Civilização Brasileira, com o título Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965 (Dahl; Diegues; Neves; Saraceni; Viany apud Rosa, 2016, p. 97-118)⁶², alguns membros do grupo evidenciam essas divergências. Para Carlos Diegues, os críticos franceses de esquerda adotavam “uma posição paternalista”, tratando os jovens realizadores brasileiros como “filhos da velha Europa e até mesmo do cinema europeu”. Mesmo Marcorelles, destaca ele, o que mais estuda e tem as posições “mais corretas” com relação ao movimento, demonstrava em Gênova “falta de compreensão de alguns dos aspectos fundamentais do cinema e da cultura brasileira”. Não obstante, é mais uma vez Gustavo Dahl que parece entrar no cerne do problema. Trata-se afinal de um desencontro de perspectivas, quando há uma inflexão do movimento mais nitidamente preocupada com a sobrevivência financeira após a desilusão da sustentação via mercado externo:

O cinema francês está vivendo atualmente uma crise brutal na indústria. Tão brutal que, exagerando, pode-se prever sua falência dentro de cinco anos, sobrando apenas o filme de autor, de baixo custo, feito em 16 milímetros... Por isso, quando a gente começa a falar: em termos de indústria cinematográfica, dizendo que uma das soluções – ou a solução – do cinema brasileiro talvez seja a instalação de uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles ficam nervosíssimos e propõem o exemplo de seus próprios maus filmes industriais. Mas são etapas completamente diferentes. Quando lá chegarmos, talvez tenhamos esses problemas, mas é evidente que nossos problemas atuais não podem ser os franceses. (Dahl, 1965 apud Rosa, 2016, p. 105)

De fato, como observa Michel Marie, os anos iniciais da década de 1960 não parecem muito favoráveis ao jovem cinema francês. Segundo ele, o auge de público se deu em 1957, quando cerca de 411 milhões de franceses compareceram às salas de exibição do país. O ano de 1959 já marcava uma queda que perdurará por toda a década seguinte, quando a ocupação das salas cai para 184 milhões de espectadores. O cinema francês havia perdido mais da metade de seu público em menos de 15 anos. Queda que alguns não se privarão de atribuir aos cineastas, responsabilizando em especial a Nouvelle Vague (Marie, 2011, p. 20).

Essa constatação não foi despercebida por Dahl. E os frutos dela aparecem na entrevista com uma nitidez bem próxima a que irá desenvolver no artigo Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais, publicado no ano seguinte, no nº 5/6 da mesma Revista Civilização Brasileira. Contudo, é possível verificar sua prefiguração anos antes, *pari passu* a seu desânimo com a viabilização do mercado europeu.

Em uma segunda carta de 1963, sem data precisa, mas possivelmente escrita ainda no primeiro semestre daquele ano, Dahl continua a narrar suas dificuldades para a venda de *Barravento* na Europa. Os italianos, segundo exemplifica, mal teriam tempo para lançar suas próprias produções. Os valores para o lançamento de um “filme independente” brasileiro desinteressariam, por razões opostas, grandes e pequenos distribuidores: risco grande para estes, pequeno demais para os outros. Apesar das “portas abertas” ao filme por um artigo do escritor Alberto Moravia e pela repercussão de sua exibição no festival de Sestri Levante (dedicado à cinematografia latino-americana), a situação do mercado europeu não era favorável, constatava. O único comprador certo era a Federação Internacional de Cineclubes, interessada numa exploração não comercial. Há ainda problemas com a conservação da única cópia que Dahl disporia do filme na Europa. Seu estado após algumas exibições inviabilizaria a venda para grandes exibidores. Haveria, aponta, o problema do pouco interesse dos produtores no filme, segundo lhe informara o diplomata Arnaldo Carrilho, impossibilitando a confecção de cópias novas. A situação impele-o então a pensar no futuro e não no presente, como diz. O futuro estava relacionado ao novo filme de Glauber – *Deus e o diabo na terra do sol* –, que já planejava lançar em Cannes, mas também a uma mudança de estratégia. As restrições do mercado europeu, circunscrito a um circuito alternativo, levava-o a pensar no retorno ao Brasil para o desenvolvimento de uma política de cinema (Bentes, 1997, p. 195-206).

Na carta, narra ainda a decepção de Paulo César Saraceni com a “má acolhida” a Porto das Caixas (1962) – “ninguém gostou”. Mas vê nisso algo de positivo: “ele chegou à conclusão de que o mercado europeu é um conto de fadas”. Mais, Saraceni teria apontado como solução o mercado interno e um “agir em conjunto” dos membros do grupo. O próprio Dahl acusa, nesse momento, sua responsabilidade nesse “conto de fadas”: “quem criou esta onda de mercado europeu fomos nós três [além dele próprio, refere-se ao seu interlocutor, Glauber, e a Saraceni], mais o sucesso do Pagador”⁶³. Foram eles, reconhecia, “um pouco otimistas, um pouco malandros”. No entanto, pensa haver permitido com essa ilusão a realização de Barravento (1961), Porto das Caixas (1962) e Garrincha (Joaquim Pedro de Andrade, 1963). Se o interesse pelos filmes latino-americanos continuava a aumentar na Europa era apenas “num sentido puramente cultural”, que poderia sim ter suas repercussões comerciais, mas restritas a um “circuito paralelo” (cineclubes, televisão, cinemas de arte e ensaio - “este já mais hipotético”, como define). O circuito comercial se mostrava difícil e indeterminado, ainda que “não improvável”, afirmava. Para isso ainda apostava numa tática de domínio, baseada no prestígio angariado pelos filmes do grupo nos meios intelectuais: “é preciso que só saia do Brasil ‘cinema novo’”. E vai além: “as pessoas fora e dentro” do Brasil deveriam se convencer de que o cinema brasileiro é o cinema novo.

Contudo, a grande aposta atribuída antes a Saraceni, mas que logo após assume como sendo as suas próprias palavras, era “resolver a parada no Brasil”. Tomar o que chama de poder cinematográfico “para regulamentar a distribuição, os financiamentos e a premiação”. Tão importante quanto fazer filmes é “criar um mercado para eles”. E este mercado só seria possível em curto prazo no Brasil, já que, repetia, a venda no mercado internacional mostrava-se indeterminada e “em circunstâncias que dependem muito da sorte”.

É bom assinalar que, como tão bem se mostra na entrevista a Alex Viany (1965), havia desde sempre nuances a essa avaliação mesmo no grupo nuclear do Cinema Novo. David Neves (1963), por exemplo, parece manter inabalável a sua fé no mercado internacional. Pelo contrário, seu entusiasmo parece crescer com suas passagens pelos festivais europeus. O “Brasil é o país que começa a se sobressair no mundo como um cinema digno de competir comercialmente” (Bentes, 1997, p. 213), escreve ele a Glauber em julho daquele mesmo ano de 1963, após retornar de Sestri Levante. Porém, Dahl, um dos primeiros a apontar essa saída, mostra-se, muito provavelmente por sua permanência na Europa, um dos que mais cedo se desiludiu com ela. É em outra carta de novembro daquele

ano que as perspectivas parecem dadas, mesmo antes do golpe militar ou do grande sucesso nos festivais europeus de Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963), Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964) e Os fuzis (Ruy Guerra, 1964):

[...] não foi somente no mercado externo que fomos ingênuos. Repetimos exatamente o erro de toda e qualquer tentativa brasileira de cinema, os filmes foram feitos sem pensar na distribuição, embora os artigos de Paulo Emílio lá estivessem indicando o caminho. Se sabia desde sempre que, com a porcentagem do produtor, para que um filme se pagasse no Brasil teria que ser um sucesso enorme, mas em vista disso nós nem tentamos sanear a distribuição no Brasil, nem tomamos a medida elementar de criar uma distribuidora CN. Com a porcentagem do produtor e a do distribuidor, já se consegue levantar um dinheiro melhor, que permite tocar para frente enquanto o mercado é saneado. E quando ele o for melhor ainda. O Nelson me disse que distribuidora estava para ser formada. É a primeira coisa a fazer. (Ruy Guerra, 1964, p. 221)

A trajetória do pensamento de Gustavo Dahl tem comumente servido de exemplo a trabalhos que tematizam ou pontuam a transformação das posições do grupo cinemanovista, ao longo da década de 1960, de um idealismo anti-industrial e autoral às concepções e práticas industriais e comerciais. Pode-se mencionar o estudo de Artur Autran (2004) sobre o pensamento industrial no cinema brasileiro ou o hoje clássico Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70), de José Mario Ortiz Ramos (1983). Há ainda trabalhos mais recentes dedicados a sua atuação como executivo do setor cinematográfico, como a dissertação de Cayo Cândido Rosa, Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática (2016), ou esclarecendo pontos de sua ação decisiva para a criação e implantação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) – órgão que presidiu desde a sua criação em 2001 até 2006 –, como é o caso de Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro, transcrição de uma entrevista concedida a Arthur Autran (2012). Seu falecimento em 2011 provocou ainda uma edição especial da revista Filme cultura, de nº 55, com o tema Gustavo Dahl, o cinema brasileiro e ele, publicada em dezembro deste mesmo ano. Parece ainda estar em andamento um levantamento de documentação biográfica no seu arquivo pessoal, depositado na Cinemateca Brasileira, coordenado pela pesquisadora

Sheila Schvarzman. Alguns primeiros resultados desse levantamento, junto a um depoimento de Dahl à pesquisadora, foram publicados no Dossiê dessa mesma edição da revista. Parte deste levantamento também consta em Gustavo Dahl: Um olhar sobre juventude e formação (Almeida, 2016, p. 1-22).

Contudo, é no estudo Cinema – Repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de “nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro”), de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p. 209-219), que esta trajetória é mais bem explicitada. Ao explorar a dicotomia arte ou indústria no cinema brasileiro, reconhecem nos textos de Dahl uma manifestação exemplar para análise. Os pesquisadores partem dos artigos publicados no Suplemento Literário do O Estado de São Paulo, Algo de novo entre nós e A solução única, em outubro de 1961, como suportes evidentes de uma visão anti-industrial. Na verdade, a oposição era à indústria nos moldes americanos, a qual teria servido de modelo aos estúdios paulistas criados na primeira metade da década de 1950. A análise logo se volta, então, aos textos publicados a partir de 1965 na Revista Civilização Brasileira. Servem aos pesquisadores não apenas a entrevista a Alex Viany, já citada aqui, mas principalmente o basilar artigo Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais, publicado por Dahl em março de 1966, na mesma revista. No artigo, Dahl aponta que os novos realizadores estavam desligados das estruturas tradicionais do mercado brasileiro e, nessa medida, “nada pode impedir que se repetisse o erro do surto paulista: a produção de filmes que não tinham garantia de exibição”.

Ao comparar esses dois momentos, a conclusão dos pesquisadores não poderia ser outra: “temos uma guinada de cento e oitenta graus”. A análise de Bernardet e Galvão se estende até o determinante Mercado e Cultura, publicado na Revista Cultura, nº 24, de jan-mar. 1977, texto fora do recorte de abordagem deste trabalho. Contudo, a “guinada” de pensamento é situada entre os textos publicados em O Estado de São Paulo, no ano de 1961, e os da Revista Civilização Brasileira, em 1966. Dahl, atentam os pesquisadores, teria percebido que “a ilusão do Cinema Novo quanto ao sistema de produção não foi menor do que a da geração anterior, obcecada pela mentalidade industrialista” (Bernardet; Galvão, 1983, p. 212). Assinalam ainda a sua tentativa de buscar “uma solução de compromisso”, tematizando a própria contradição entre um momento anterior em que a indústria impediria a expressão de um autor a outro no qual a “maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformam prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira, tornou-se insustentável” (Dahl, 1966, apud Bernardet; Galvão, 1983, p. 214)⁶⁴.

Certamente um levantamento de dados mais consistente poderá contribuir a uma percepção mais paulatina dos passos dessa movimentação, relativizando um pouco a “guinada” identificada por Bernardet e Galvão. Porém, a partir da leitura das cartas escritas a Glauber por Gustavo Dahl é possível verificar nuances nessas posições. Essa imagem de uma mudança brusca no pensamento dos cinemanovistas durante a década de 1960 pode ser constatada também no estudo de Bernardet sobre o autor no cinema brasileiro. A frase “O produtor moderno é também autor do filme” é pontuada pelo pesquisador com uma expressão: “Pasmem!”. A declaração é retirada de uma das entrevistas de lançamento do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* para os próprios Cahiers du cinéma. Nela, Glauber aponta “diretores com complexo de gênio” como um problema existente na indústria. Estes “fazem seus primeiros filmes como se desejassem agradar aos Cahiers”, declarava então. A entrevista é contraposta, no ensaio de Bernardet, às citações do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, nas quais, como tratado anteriormente, o autor era uma espécie de herói que se contrapunha à indústria (Bernardet, 1994, p. 139-152).

Um argumento a favor do retorno, mesmo que pontual, ao pensamento de Gustavo Dahl pode ser construído sem muita dificuldade a partir da importância do modelo atual de regulação da atividade audiovisual no país que ele ajudou a articular. Sua determinante atuação na economia do setor nos anos 1970 e na primeira década deste século ainda demandam estudos rigorosos e detalhados. Interessa aqui a atenção permanente que mantém as articulações entre um pensamento econômico e um pensamento cultural da atividade, característico do que Ismail Xavier (2001) chamou de cinema moderno brasileiro. Os dois artigos que publica na *Revista Civilização Brasileira* sobre o Cinema Novo parecem compor, então, a mais arrojada tentativa que fizera nesse sentido.

Um primeiro texto publicado na revista, em julho de 1965, e no ano seguinte na coleção *Cinema Moderno, Cinema Novo*, demonstra ainda um discurso perpassado pela marca autoral. No texto *Uma arte em busca da verdade humana – Evolução e problemas do argumento cinematográfico*, defende já de início o diretor como a fonte prioritária e exclusiva de expressão. No entanto, essa defesa autoral do diretor não é a mesma que se vê na política dos autores, formulada por Truffaut (1955) e seus companheiros. Mesmo que não de forma explícita, há referência à política dos autores ao lembrarem-se do cinema americano da grande época, ou seja, o produzido em Hollywood entre os anos 1925-1945. Como os filmes vinham ao diretor com argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado, restava a ele saturar de estilos estes elementos para que ao

final parecesse que o diretor tivesse “escrito” a história. Isso distanciou a ação dos filmes de uma progressão da narrativa, transformando-a em um deslocamento material do personagem dentro do quadro: “um filme era uma sucessão de gestos”. Um cinema da ação física e da epiderme. “A realidade está em suas aparências e o cinema é a arte de revelar e transmitir as emoções e os sentimentos que estão latentes tanto neles quanto em nós próprios” (Dahl, 1965, apud Rosa, p. 120-122)⁶⁵. Já nesse trecho é possível perceber mais traços do humanismo de André Bazin do que o apego estilístico de Truffaut.

Era necessário que o diretor encontrasse e inventasse meios para exprimir concretamente seu “sentimento do mundo”. Dahl mostrava-se aqui ainda tributário da trama autoral dos críticos dos Cahiers. Esgotadas as pesquisas formais, diria ele, “e atingindo o grau da perfeita identificação do estilo com o artista, descobriu-se no diretor uma nova dimensão: a do autor”. Este não era mais aquele que visava “a expressão personalizada de um sentimento do mundo”, mas o que procurava a “visão que este mundo gerava”. “Sem deixar de ser físico, o cinema tornou-se moral; sem deixar de ser estético, o cinema tornou-se ético” (Dahl, 1965, apud Rosa, 2016, p. 121). Mostra-se ele então afinado com a nova geração de críticos franceses que tentavam se desembaraçar dos antigos modelos de análise, consagrados na própria revista, buscando contrapor um parâmetro ético às formulações mais estritamente estéticas.

A escolha do argumento, agora que o cinema já se reconhecia como detentor de uma linguagem, mostrava a responsabilidade do autor e já constituía um estilo. No cinema moderno, os diálogos se fazem cada vez mais importantes e a imagem “não se compraz em delírios formais”, ao contrário “é condicionada à severa disciplina da realidade”, afirmava. Para ele, era este o método a que todo o autor moderno estava sujeito. O cinema havia redescoberto sua capacidade de descrever, comemorava. A referência é, como no Glauber Rocha do Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, André Bazin. A lição que se toma do prestigiado crítico francês é a que separa duas tendências no cinema clássico: “os diretores que acreditam na imagem e os diretores que acreditam na realidade”. Os que acreditavam na imagem acabavam por acrescentar expressão ao representado, submetendo a realidade a uma deformação, seja através de um expressionismo plástico, “obtido através da iluminação, composição, cenografia etc.”; seja por meio da montagem, que dava sentidos às imagens exclusivamente a partir de relações estabelecidas entre elas. E afinal, dizia, a realidade não é inofensiva, e disso sabiam os fascistas que proibiram a versão de Visconti para *The postman only rings twice*. Portanto, dirá, “a responsabilidade do artista é para com a obra,

mas também com a vida, a sociedade e a História” (Dahl, 1965 apud Rosa, p. 124). Seria necessária aqui uma pesquisa mais minuciosa sobre o momento de produção do texto. Ele foi redigido por encomenda para o livro Cinema moderno, cinema novo (Costa, 1966) e possivelmente escrito anos antes de sua publicação.

O texto é prenhe dessa responsabilidade histórica que o autor – diretor de cinema – teria. Por uma construção dialética, o cinema, após conquistar uma linguagem, retornaria ao seu primórdio realista (como nas primeiras tomadas de Lumière), numa evolução crítica. O artista não deveria apenas constatar o real como um todo, mas dele tomar partido. Era isso que faziam os autores modernos. Os exemplos não são os europeus, mas os brasileiros Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Há, no entanto, uma perspectiva de que esse homem autor irá se fundir à História, numa passagem do individual ao coletivo.

Dahl faz uma leitura da Necessidade da Arte do teórico marxista Ernst Fischer (1959), percorrendo as funções históricas da arte ao longo do tempo. É preciso esperar para que o cinema devolva a arte às massas, “e estas à arte”. Aqui espantosamente ainda é possível falar que “as injunções econômicas que sobre ele (o cinema) pesaram, levaram seus artistas a camuflarem sua mensagem sob a forma de um divertimento” (Dahl, 1965, apud Rosa, 2016, p. 128).

Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais, publicado em março de 1966 na Revista Civilização Brasileira, é o momento em que se materializa aquilo que Bernardet entende como uma guinada de 180° no discurso de Dahl. Vejamos: o texto já parte do princípio da insustentabilidade financeira da produção independente, a qual defendera como única viável num país dependente, nos artigos publicados no O Estado de São Paulo, em 1961. A questão imediata que se coloca é o público. O que lhe parecia a maior crise da história do cinema, e também a mais salutar, advinha da disputa de público com a TV e a crescente “indústria de evasão”, como chama. Essa crise evidenciava, para ele, “verdades irretorquíveis”: o cinema deixará de ser de massas e passará a ser de classe média. Só se ia ao cinema para ver um filme específico, este deveria dar ao público o que não se via na TV, fosse violência, sexo, beleza plástica ou profundidade psicológica. E, fundamentalmente: excetuando os EUA, todas as demais cinematografias nacionais dependiam, para subsistir, do seu próprio mercado. Esta última constatação, talvez a mais decisiva para a política que se formulava então, não se faz de uma única tacada, como se pode observar nas cartas a Glauber. A inocuidade da tática de conquista do mercado

externo já estava patente nas frustradas tentativas de comercialização de filmes como Barravento no mercado europeu. Entretanto, inegavelmente, o artigo de março de 1966 expressa uma avaliação de complexidade surpreendente se comparada à que germinava nas correspondências enviadas da Europa. Sem dúvida, acompanhar esse desenvolvimento de forma a atenuar significativamente o impacto dos contrastes e reviravoltas surpreendentes que uma historiografia popularizou a respeito desse momento discursivo do Cinema Novo demanda um levantamento quantitativo e qualitativo maior do que o efetivamente realizado neste trabalho. No entanto, as correspondências parecem um forte indicativo não só dessa gradação, como de uma ambiguidade discursiva permanente, própria a uma ação política de afirmação numa atividade ainda incipiente e em disputa como a do setor cinematográfico brasileiro no início da década de 1960.

Surpreendentemente, o subdesenvolvimento ganha aqui valor positivo, subvertendo a teleologia desenvolvimentista. O atraso colocava o Brasil na posição de antever os problemas que se apresentavam no “mercado cinematográfico mundial”, especificamente o americano e o europeu. As mesmas dificuldades se apresentariam à medida que o país fosse abandonando o “status de subdesenvolvido”. Teríamos, portanto, a chance de nos prevenir da crise atravessada pelos países desenvolvidos. A questão era, pois, evitar que uma crise semelhante se abatesse sobre a cinematografia brasileira, quando esta fosse alçada à indústria. Para isso, era determinante compreender que “a colocação do produto no mercado é inseparável de sua fabricação”. A falta de conhecimento dessa correlação teria sido a principal razão do fracasso dos estúdios paulistas, assim como ocorrera com as indústrias francesa e italiana (Dahl, 1966, apud Rosa, 2016, p. 133).

Tratava-se mais uma vez da oposição de interesses que colocava de um lado produtores nacionais (embora já adicionasse aqui também os distribuidores brasileiros) e, do outro, distribuidores estrangeiros e os exibidores locais. Lembrava então que as grandes produtoras mundiais tiveram origem nos investimentos dos circuitos exibidores e que eram as próprias distribuidoras dos seus filmes. O que também ocorrera no Brasil, quando Luiz Severiano Ribeiro Jr – dono de uma rede de exibição – passou a produzir “as célebres chanchadas, com excelentes resultados financeiros”. Contudo, se fracassara o empreendimento paulista, a experiência carioca fora superada pelo “incremento da televisão brasileira”⁶⁶. Da terra arrasada que vislumbrava sobravam “produções isoladas, originárias do aventurismo e do mecenato, que apenas em

raríssimos casos compensam financeiramente”.

Dahl refaz, então, um breve histórico da trajetória do Cinema Novo com uma avaliação já muito distante do triunfalismo que se verificava em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, três anos antes. A autocrítica que se desenhava nas correspondências entre o Brasil e a Europa já está aqui configurada. A conclusão não poderia ser mais dura. Os novos realizadores repetiram os erros que apontavam no “surto paulista”: “a produção de filmes que não tinham garantias de exibição”. A análise dos apuros vividos no mercado interno não se diferencia muito da apresentada por Glauber no capítulo final de *Revisão Crítica – Economia e Técnica* (2003). Desiludida a ficção rocambolesca de conquistar o mercado externo a partir do prestígio cultural dos filmes e assim vencer a resistência de exibidores e do público local, era a hora de enfrentar o problema: o gosto da realidade.

Até aqui o artigo oferece uma formulação mais elaborada de um problema já apontado no livro de Glauber ou mais propriamente nos artigos de Paulo Emílio Sales Gomes em *O Estado de São Paulo* – duas referências para Dahl. Mas outro ponto da questão começa a se incorporar ao discurso de modo mais incisivo. O gosto do público deve ser observado. Os raros êxitos comerciais das produções de então pareciam repetir a mesma atração que levava a encher as salas no resto do mundo: sexo e violência. No Brasil, essa dupla ganhava forma nas adaptações das peças de Nelson Rodrigues e nas “aventuras de cangaço”, aponta (Dahl, 1966, apud Rosa, 2016, p. 136).

Apesar de o problema objetivo da constituição de um público para os seus filmes ser perceptível desde muito cedo por aqueles que acompanhavam o empenho dos jovens realizadores, é em *Cinema Novo e seu público* (Dahl, RCB, nº 11/12, dez. 1966/mar. 1957, p. 192-202) que ocorre uma primeira aproximação mais detida⁶⁷. Até então a questão era tratada de forma tautológica. Bastava a conquista do aparato de distribuição e exibição e o público estava garantido. O artigo, de fato, reconfigura significativamente a formulação condensada na expressão “indústria do autor”. Se abortada a saída da produção independente como alternativa à produção industrial convencional, qual o impacto que traria sobre a noção de autoria? Se para consolidar a indústria era necessário garantir a distribuição e exibição dos filmes, como atrair um público que sustente tal comércio? Observado o gosto do público, que papel caberia ao autor dos filmes?

Sugestivamente, Dahl parte de um dos filmes ao qual Glauber mais elogiara por

sua postura autoral nas páginas do Revisão Crítica, Bahia de todos os santos (1960), de Trigueirinho Neto. A prematura aposentadoria deste “autor”, no entanto, parece ilustrar uma derrocada. O público só estaria preparado para “um cinema ético, problemático, crítico, longe das melosidades hollywoodianas” quando superada a situação de subdesenvolvimento do país. Até lá caberia “ao cinema” proceder da melhor maneira possível. O cinema didático seria o caminho apontado por Trigueirinho antes do silêncio no autoexílio europeu.

Para Dahl, a abordagem de Trigueirinho do problema, embora não sem interesse, é radical e puritana. Confirma a ideia de um cinema longe do mercado assim como as possibilidades artísticas da atividade. Um cinema documental, científico, didático, que poderia mal ou bem ser realizado, como demonstravam experiências ligadas à universidade, mesmo que atingissem seus objetivos, nada indicava que seriam aceitos pelo público ao qual se destinava. O Cinema Novo ao contrário tinha seu público, que calculava em cerca de 50 mil, só no Rio de Janeiro. Público composto por estudantes, profissionais liberais, artistas fanáticos de cinema e “até mesmo certas camadas da burguesia”. Mas apesar de persistente, esse público não parecia satisfeito com os filmes, acusava. Essa elite cultural, preocupada com as causas sociais, a qual pertencia o público potencial do cinema novo não parecia digerir os filmes com a facilidade com que consumia canções de protestos.

Se os autores do cinema europeu pareciam sobreviver amparados pelas vendas no mercado internacional, essa mesma aposta já se mostrara inviável para seus congêneres nacionais. Com um mercado interno pequeno e raras vendas ao exterior, como salvar-se do fracasso comercial Rocha, Saraceni, Guerra ou Joaquim Pedro de Andrade? A crise do cinema que apontara no artigo anterior não advinha apenas da concorrência da televisão ao que parecia, mas também do próprio advento do cinema moderno: “Rossellini, certamente, ao fazer Roma, cidade aberta não tinha consciência de estar roubando a inocência do cinema e, com ela, o seu público”, ironiza (Dahl, 1966/67, apud Rosa, 2016, p. 145). Para Dahl, o cinema moderno é o cinema de autor. Diferente do cinema de artista, característico de um primeiro momento em que uma linguagem era construída de forma inconsciente, romântica e espetacular, o movimento que surge com o neorealismo era “consciente, existencialista e realista”. Esse cinema de autor, que se expandiu com a nouvelle vague e derivou no Cinema Novo, conquistou a liberdade à custa da perda do público, conclui (p. 146). Porém, parecia não haver mais solução a essa equação.

Em um único movimento, Dahl reconhece a dívida do Cinema Novo ao neorealismo, à teorização dos críticos franceses, em especial André Bazin, e à Nouvelle Vague, quitando a fatura⁶⁸. Uma primeira fase do movimento fora concluída cumprindo em curto tempo uma trajetória que iria de um filme de Rossellini ao último Godard. No futuro, porém, o Cinema Novo “não poderia basear-se sobre nenhuma experiência já realizada sobre nenhuma teoria consagrada pela pátria alheia” (Dahl, 1966, p. 67, apud Rosa, 2016, p. 145). Pode-se objetar aqui, que já em Revisão Crítica, era apontada a necessidade de rumo próprio ao movimento. No entanto, parece que a motivação era então quase oposta. No texto do Glauber, a orientação de distância vinha da necessidade de um estilo próprio pelo qual o autor expressaria seu entorno, as especificidades do real que vivia. Outra é a comanda do divórcio exigido por Gustavo Dahl: “os valores importados deixam de ter função na realidade brasileira” (Ibidem, p. 148). O principal desses valores parece ser justamente o próprio autor.

O divórcio não se faz sem ressentimentos. Sobram acusações mesmo que não direcionadas. As primeiras tentativas de fazer vingar um Cinema Moderno no Brasil sofreram os percalços do subdesenvolvimento, lamenta: “Da mesma maneira que a inconsciência resiste à lucidez, o subdesenvolvido opõe-se às forças vivas que empenham seus esforços para a superação desta condição” (Ibidem, p. 149). Se havia uma resistência às inovações estéticas, importava mais a ele a dificuldade do público brasileiro se “reconhecer em seus aspectos menos elogiáveis” (Ibidem), o que parecia fazer o Cinema Novo. A resposta do público só viria com a diluição ideológica de alguns dos novos filmes do movimento, como Meninos do Engenho (Walter Lima Jr., 1965) e A grande cidade (Carlos Diegues, 1966), exemplifica. Êxitos comerciais que implicaram uma “diluição da substância ideológica” (Ibidem) da primeira fase. Alternativas que ainda parecem indecisas entre a tentativa de se aproximar do público e “a linguagem maldita do Cinema Novo”, que “sonha com esta pedra filosofal capaz de confundir as duas categorias e resolver, através disso, a grande contradição da arte moderna” (ibid., p.150).

Referências

ALMEIDA, Hedme. Gustavo Dahl: Um olhar sobre juventude e formação. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, São Paulo: USP, Ano 10. Disponível em: <https://bit.ly/3hEv6Ne>. Acesso em: 25 set. 2017.

AMÂNCIO, Tunico; VIEIRA, João Luiz. Por que Roberto? In: SILVA, Hadija Chalupe; NETO, Símplicio (Org.). Os múltiplos lugares de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, agosto de 2008.

AUTRAN, Arthur. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1, n. 1, jan-jun, 2012

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. 2004. 288 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, SP.

BENTES, Ivana (Org.). Cartas ao mundo/Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávio Moreira da et al. Cinema moderno, cinema novo. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966.

DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. In: ROSA, Cayo Cândido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 174-177.

DAHL, Gustavo. Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais. In: ROSA, Cayo Cândido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 131-141.

DAHL, Gustavo. O Cinema Novo e seu público. In: ROSA, Cayo Cândido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 142-152.

DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico. In: ROSA, Cayo Cândido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 119-130.

DAHL, Gustavo; et al. Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965. In: ROSA, Cayo Cândido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 96-118.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague e Godard. Campinas: Papyrus Editora, 2011.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SILVA, Mateus Araújo. Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro. Devires – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3garbGj>. Acesso em: 25 set. 2017

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Notas

54. Conforme Autran (2015, p. 152) no Catálogo da Mostra Godard - Inteiro ou o mundo em pedaços, “Vento do leste pertence à fase mais militante do cinema de Jean-Luc Godard e foi correalizado por Jean-Pierre Gorin, intelectual maoísta que teve então grande influência ideológica sobre Godard. Trata-se do filme inaugural do Grupo Dziga Vertov, coletivo integrado pelos dois diretores”.

55. Uma versão atualizada deste texto foi publicada no Catálogo da Mostra Jean-Luc Godard, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2015. Araújo, Mateus. Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho. In: Puppo, E.; Araújo, M. Godard. Inteiro ou o mundo em pedaços. São Paulo: Heco Produções, 2015.

56. O debate provocado pelas circunstâncias do lançamento do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) trouxe de volta às páginas dos jornais e revistas do país algumas das polêmicas mais constantes do cinema nacional. Lançado em um número menor de salas do que *De pernas pro ar 2* (Roberto Santucci, 2012), o filme de Mendonça teria tido proporcionalmente mais público que a continuação do megassucesso protagonizado por Ingrid Guimarães. A constatação desencavetou argumentos antigos de que o “cinema de autor” (alguns jornais usaram esse termo) é injustamente preterido por distribuidores e exibidores. Nos debates que se seguiram por semanas nos periódicos, outros chavões dos anos 1960 se fizeram presentes como a crítica à “comédia carioca”, considerada de baixa qualidade e vinculada a uma empresa que lhe garante distribuição em todo o território (a Globo Filmes) tirando a oportunidade do público de ter contato com outras formas cinematográficas.

57. Apesar de sua estadia na Itália ser justificada como uma espécie de “secretário em licença” da Cinemateca Brasileira – “responsável por coletar todas as informações possíveis acerca da movimentação cinematográfica na Europa e sobre o mercado, repassando tudo através de artigos para a Cinemateca Brasileira”, como teria planejado Paulo Emílio (Almeida, 2016, p. 6), Dahl parece desde início perseguir uma função de embaixador do Cinema Novo na Europa. Para isso não descarta sequer uma atuação com diplomatas do Itamaraty na busca por espaço nos festivais internacionais europeus. Pouco tempo depois, em uma outra carta, de 1963, quando já preparava seu retorno, Dahl confessa a

Glauber os motivos para declinar do que seria um convite de Paulo Emílio para colaborar com a criação do Departamento de Cinema da Universidade de Brasília, numa integração com a Cinemateca Brasileira: “estou em polêmica com a cultura cinematográfica, só acredito no cinema e na sua política, não quero fazer cultura cinematográfica, quero fazer cinema e política de cinema”. Diz ainda estar convencido de haver necessidade de o grupo desenvolver uma “política de poder”. Portanto, o fato de trabalhar em Brasília não era o que lhe desagradava (Bentes, 1997, p. 204 -205).

58. Dahl, Gustavo. Algo de novo entre nós. Suplemento Literário do O Estado de São Paulo, 7 out. 1961.

59. A pesquisa se deteve às correspondências do acervo Tempo Glauber, selecionadas pela pesquisadora Ivana Bentes e publicadas com o título Cartas ao Mundo (1997).

60. Não encontramos referências à Ganga Filmes em outros documentos observados ao longo dessa pesquisa. Nossa hipótese é de que seria um dos primeiros projetos de empresa - da qual possivelmente houvesse pouco mais que um nome - com o objetivo de comercializar os filmes do Cinema Novo na Europa.

61. Figueirôa (2004, p. 68) destaca que a “partir de 1964, os redatores dos Cahiers du Cinéma esqueceram os antigos autores, fizeram uma releitura do cinema e fundamentaram suas novas preocupações intelectuais na linguística, no estruturalismo e na antropologia” junto a outras ferramentas “que utilizaram para justificar o fim da política dos autores como haviam concebido seus confrades em meados dos anos 50”. Lançaram assim os princípios de uma nova crítica, “que partia em busca da totalidade do cinema e que punha o espectador entre a criação e seu reflexo”. Acreditava-se então que o cinema passava do “estágio de distração ao de fato cultural” (Comolli, 1967, apud Figueirôa, 2005, p. 69). Fazia parte dessa conjuntura de descoberta do Cinema Novo, aponta, a politização dos intelectuais nos anos 1960 e “um certo desencanto que parcela da crítica cinematográfica teve em relação ao cinema dos grandes países produtores (França, Estados Unidos e Itália), mas particularmente o vazio do fim do movimento neorrealista e a decepção ideológica e formal quanto aos caminhos tomados pela nouvelle vague” (ibid., p. 71). Logo, houve um consenso, aceito, segundo Figueirôa, sem contestação por todas as revistas de que “nas obras do Cinema Novo, os redatores poderiam reencontrar as características desejadas

para que ele representasse o modelo de um cinema engajado” (ibid., p. 73).

62. Dahl; Diegues; Neves; Saraceni; Viany. Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965. Revista Civilização Brasileira, n. 2, maio 1965, p. 227-248.

63. O pagador de promessas (Anselmo Duarte, 1962) vencedor do Festival Cannes daquele ano.

64. Dahl, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. Revista Civilização Brasileira, n. 5/6, mar. 1966, p. 193-204.

65. Dahl, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico. Revista Civilização Brasileira, n. 3, jul. 1965, p. 171-181.

66. Há aqui uma contradição aparente, já que Dahl considera em outros momentos do artigo que o subdesenvolvimento do país protege o mercado nacional de investidas da televisão.

67. Já em artigo de 1962, Alex Viany aponta a conquista do público como sendo a principal tarefa do Cinema Novo. Paulo Emílio também expressava sua preocupação com a dificuldade do “filme brasileiro de se comunicar com o público”. Em carta de 1960 para Glauber Rocha, que então filmava Barravento, Paulo Emílio revela sua expectativa de que o filme contemple algumas convenções dramáticas. O herói, afirmava, deveria ser alguém que estivesse realmente no centro das coisas e pelo qual o público se interessaria especialmente.

68. Nesse trecho, Dahl marca a distinção de influência que a revista francesa exerceu sobre o movimento brasileiro. Não se tratava, afirma ele, do “Hitchcock-Hawksianismo de Rivette e Chabrol”, mas do “antropocentrismo de Truffaut e Godard”. Reforça, assim, a distância do movimento às formulações mais específicas do que ficou conhecida como “política dos autores”: método de análise que privilegiava diretores que desenvolveram um estilo dentro dos estúdios norte-americanos.

CAPÍTULO 8

EDGARD NAVARRO, EU ME LEMBRO: MEMÓRIA E CINEMA

Sérgio de Oliveira Silva

Milene Silveira Gusmão

Introdução

A pesquisa desenvolvida no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (UESB) nos possibilitou reflexões acerca das relações entre cinema e memória, a partir da análise do longa-metragem *Eu me lembro* (2005), roteirizado e dirigido por Edgard Navarro, especialmente no esforço de compreensão das expressões de memória que comparecem no filme. O objetivo geral da pesquisa foi compreender as relações entre cinema e memória que comparecem na construção de *Eu me lembro*, buscando evidenciar as interdependências com questões sócio-históricas e culturais, bem como refletir sobre os aprendizados geracionais que influenciaram esse processo. Evidencia-se a escolha de *Eu me lembro* por este filme ter sido constituído essencialmente pela matéria-prima denominada memória.

Edgard Navarro é um cineasta baiano, ou melhor cinemeiro, como prefere ser chamado, cuja produção cinematográfica se iniciou no movimento supertoitista⁶⁹ nos anos 1970/1980, quando realizou uma intensa produção de curtas-metragens, tendo alcançado reconhecimento com seu média-metragem *Superoutro* (1989). Navarro dirigiu três longas-metragens: *O homem que não dormia* (2012); *Abaixo a gravidade* (2017); e *Eu me lembro* (2005) – objeto deste estudo.

Com uma produção bastante autoral, Navarro, além de dirigir e escrever o roteiro de *Eu me lembro*, assina também a montagem com Jerfferson Cysneiros.

Atuando nessas três funções-chave, Navarro garantiu maior controle criativo da história que propôs contar. É possível observar no filme um processo de memórias, lembranças e recriações, a partir de experiências vividas e compartilhadas com outras pessoas. O diretor revela também as influências da literatura e do próprio cinema, a partir dos filmes que o marcaram, na construção de suas histórias.

Durante o desenvolvimento da pesquisa foi possível constatar que, em *Eu me lembro*, o roteirista/diretor procura fazer uma compilação de temas reflexivos, buscando abordar questões que revelam os contextos sócio-histórico-culturais de cada período retratado. As condições de possibilidade para isso se deram a partir das inter-relações estabelecidas por ele no espaço onde escolheu para exercer seu ofício. Apesar de todas as dificuldades de realizar cinema na Bahia, ele preferiu ficar em Salvador. E isso não pode ser dissociado de sua trajetória. Então, pode-se dizer que foi preponderante para a realização de *Eu me lembro*, a permanência de Navarro na cidade, onde se formou uma rede relacional composta por pessoas que conviveram com ele nesse espaço, muitos também sendo realizadores cinematográficos, revelando os aprendizados e experiências obtidas a partir das relações com sua geração, impactando fortemente suas narrativas fílmicas.

Navarro coloca em evidência questões essenciais para sua formação, particularmente as relativas à família, à religião, à organização do Estado, enfocando o quanto estas instituições foram instrumentos de opressão para sua geração. O filme também apresenta reflexões sobre sexualidade, Deus, drogas, lugar no mundo, dramas existenciais, utilizando-se da linguagem cinematográfica para promover uma espécie de *catarse*⁷⁰, fazendo uso da arte, nas palavras de Navarro, como sua “única condição de sobrevivência”.

No percurso reflexivo da pesquisa inspira-nos o esquema analítico de Norbert Elias, em particular suas formulações sobre psicogênese e sociogênese. Sendo assim, propomos compreender como os processos sociais interferem nos processos psíquicos e vice-versa, para que, a partir do filme *Eu me lembro*, seja possível indagar sobre a formação da estrutura social de personalidade que expressa o seu diretor-roteirista Edgard Navarro. Isto diz respeito aos processos sociais de formação que resultam em aprendizados, capacidades, recursos cognitivos e talento criativo, tomando como principal referência o trabalho de Elias (1995) intitulado *Mozart: sociologia de um gênio*, no qual o renomado sociólogo investiga a formação das disposições e do processo de aprendizado e

incorporação dos saberes musicais (sonoros, melódicos, rítmicos, harmônicos) que possibilitaram a genialidade expressa na obra de Wolfgang Amadeus Mozart. Segundo Alves (2018, p. 175, grifos do autor), “o amálgama psicogênese/sociogênese é mobilizado para compreender a formação da estrutura social de personalidade (o habitus) de um indivíduo em particular, que também pode ser definido como o saber social incorporado e externalizado”.

Nesse sentido, a análise que aqui se desenvolve levará em consideração as transformações sociais percebidas na sociedade, e também como a personalidade de Navarro foi sendo moldada no decorrer de sua vida, no que tange à percepção desses processos plasmados em *Eu me lembro*.

Eu me lembro – o filme

Eu me lembro tem como premissa ser uma narrativa da história pessoal de seu diretor, em três diferentes fases: infância, adolescência e juventude, através do personagem Guiga, seu alter ego, tendo como pano de fundo a discussão de várias de nossas mazelas sociais, muitas delas persistentes até os dias atuais, porém com um olhar gracioso e cheio de afeto, com pitadas características do humor navarriano. Apesar das agruras de alguns temas, o filme traz também certa leveza. O longa-metragem recria a atmosfera das épocas que vão sendo reveladas a partir da exibição de cada fotograma, trazendo por vezes uma nostalgia do tempo vivido, e procura dar conta dos processos de formação cultural, conflitos e das transformações sociais pelas quais o Brasil passou entre as décadas de 1950 e 1970, tendo como cenário a cidade de Salvador, revelada em suas paisagens urbanas e costumes. O diretor age com maestria ao montar um universo possível de ser reconhecido pelos espectadores, promovendo uma aproximação, em que cada espectador pode se identificar com algum aspecto da história narrada, e buscando resgatar uma memória, que para muitos poderia estar perdida.

Eu me lembro é ambientado em Salvador, sendo possível perceber a construção do espaço cênico, com a preocupação de recriar um universo narrativo para dar maior veracidade à história, o que pode ser observado também nas indumentárias dos personagens, bem como nos objetos e espaços. A coesão do

filme se deve muito ao trabalho da equipe de Direção de Arte, regida por Moacyr Gramacho, que conseguiu transmitir na tela a sua dedicação e cuidado com os mínimos detalhes, acompanhando as transformações em cada fase retratada. Figurino, móveis e a arquitetura visual do filme são um misto de escolhas e possibilidades criativas que nos auxiliam na composição imagética e, aliados ao contexto histórico, recriam visualmente a estética necessária para dar verossimilhança à história. Outro ponto a destacar é a presença de um elenco de atores e atrizes exclusivamente baianos.

Adentramos na atmosfera do filme já durante a exibição dos créditos iniciais com a apresentação de uma série de vídeos caseiros, com cenas de famílias da sociedade soteropolitana nos anos 1950. Nessas imagens aparece a família de Tuzé de Abreu, responsável pela música original do filme, cujo pai tinha o costume de filmá-la em 16mm. Tuzé e Navarro nasceram no mesmo ano (1949) e as imagens caíram como uma luva: para Navarro era como se aquela família fosse a sua própria família. Essa primeira sequência já revela alguns dos temas que serão tratados durante o desenvolvimento da história. Há uma preocupação com a cronologia que se inicia com um bebê e sua interação com a mãe e irmãos, passando pelo batizado, festa de aniversário, brincadeiras, casamento, festa de Carnaval, encerrando-se com a imagem de um idoso, que aparece manuseando uma câmera. Todos esses eventos promovem um reconhecimento por parte dos espectadores nessas filmagens, fazendo com que seja logo criada uma relação afetiva com o filme, já que se trata da representação de costumes comuns a muitas famílias. Parte da criação dessa atmosfera também se dá com o tema musical criado por Tuzé, que acompanha o desfile precioso dessas imagens de arquivo.

Navarro demonstra cuidado ao descrever cenas que são a manifestação de sua memória, realizando uma descrição minuciosa, que transborda afeto, transpondo para seus filmes tudo aquilo que ele julgou ser relevante para retratar o que precisava ser mostrado. *Eu me lembro* revela a história vivida, representando a vida de uma geração, perpassando por fatos que fazem parte da história do Brasil, sendo, portanto, passível de ser reconhecível por nós.

É possível perceber que, durante o processo de criação de *Eu me lembro*, Navarro direciona seu olhar para dentro de si, elaborando a expressão de um aprendizado em imagens, sentimentos, emoções e percepções, transmutando-o em novos signos, que serão convertidos em novas representações na tela do filme. E isso fica claro ao combinar elementos durante o processo de escrita de

seus roteiros: suas memórias vividas, as socialmente partilhadas, as reveladas nos aprendizados, que são apropriadas de modo muito singular e mescladas com a fantasia e o imaginário, como instrumento primordial de sua criação, o que lhe permite uma intervenção criativa necessária para, a partir de suas escolhas, conceber algo novo. Ao se deter sobre o processo de escrita do roteiro Navarro esclarece que: “[...] grande parte do filme tem coisas de verdade e muita coisa é inventada. Não era prioridade contar a minha vida, era mais retratar a minha geração [...]” (Navarro, 2012a).

Ao explicitar os elementos de autobiografia e criação em *Eu me lembro*, o diretor-roteirista detalha:

Primeiro eu fiz um brainstorm com as minhas memórias reais. Depois aglutinei fatos, personagens. Seria um mundo ainda maior de personagens, atores, e tornaria as coisas mais difíceis. Cheguei a um roteiro com cerca de cento e sessenta sequências, das quais filmamos um pouco acima da metade: oitenta e três, por aí. Aquilo que eu vejo no filme parece a verdade para mim, e não o que aconteceu. Tem esse condão também: o cinema parece que afirma algo. Como uma mentira dita muitas vezes. Não diria mentira, mas existem muitas fantasias que surtiram melhor efeito dramático do que a própria realidade. Principalmente o efeito de condensar o tempo. Eventos que se passaram em um ano, dois anos, no filme acontecem em um dia. (Navarro, 2012a)

Algumas situações presentes no filme evocam a memória coletiva sobre as instituições sociais, particularmente, a Família, a Igreja Católica e a Escola, e também as memórias da ditadura militar no Brasil (1964-1985), da iniciação sexual, do movimento hippie, do racismo e do uso de drogas. Essas cenas são exibidas, recontando a história vivida por Navarro, demonstrando que os fatos que aconteceram no passado continuam vivos na memória daquele que recorda, fazendo emergir elementos problematizadores, que compelem os espectadores ao aprofundamento reflexivo sobre o presente. E da forma como estas questões compõem em *Eu me lembro*, não há como deixar de contemplar o modo como Navarro mostra esses temas ao compor um perfil memorialístico de sua geração.

Como forma de trazer uma análise mais pontual sobre determinadas questões que julgamos relevantes para o objetivo deste texto, optamos por apresentar uma temática comum às três fases da vida de Guiga em *Eu me lembro*: a opressão. Desta forma, a opressão apontada no filme será trazida aqui a partir sequências passadas na infância, na adolescência e na juventude do personagem.

A fase da infância, mostrada em *Eu me lembro*, traz uma série de narrativas que revelam as experiências e os aprendizados a que o personagem Guiga é submetido, apontando para as memórias mais primordiais de Navarro.

As primeiras cenas do filme apresentam uma série de questões que serão desenvolvidas no decorrer do filme. Logo na primeira imagem de Guiga, ele está deitado, ainda criança, no colo de sua mãe, Dona Aurora, que está costurando e cantarolando a cantiga Catarina vai no trem⁷¹:

Tem boi na linha, tem, tem, tem

Tem boi na linha, Catarina vai no trem

Essa vai por despedida

Por despedida essa vai

Minha mãe ficou sem dente

De tanto morder meu pai

Enquanto isso, Dona Aurora é tocada no seio pelo filho, esquivando-se logo em seguida. O pai de Guiga, São Guilherme, está numa sala ao lado. A mãe pede a Guiga que pare e, com isso, o menino diz: “Putá!”. Parecendo não entender direito o que ele disse, ela pergunta: “O que foi que você disse, moleque?”, ao que ele repete: “Putá!”. Dona Aurora o ameaça dizendo: “Você vai ver seu corninho”. Chama pelo marido, que contrafeito, vem saber o que está acontecendo. Ela pede que Guiga repita o que disse e ele diz sem pestanejar: “Putá!”, o pai rapidamente pergunta: “O que foi que você disse?” e a criança mais uma vez profere a palavra proibida: “Putá!”. São Guilherme então pega violentamente o menino pelos braços e começa a dar-lhe palmadas, perguntando: “Onde foi que você aprendeu isso, moleque?”. Enquanto Guiga está chorando e se mijando todo, Dona Aurora diz: “Já chega homem, ele não vai fazer mais isso.” São Guilherme pede que ele repita o que disse, mas o menino, vencido, somente chora. Então, ele é devolvido ao colo materno, sendo acolhido com carinho. A cena se encerra ao ouvirmos as palavras do pai: “Já mandei engolir o choro” (Eu me lembro, 2005, 3’33”).

Aqui podemos pensar em um agrupamento de significados. Muitos elementos caros à cinematografia de Navarro estão presentes nessa cena de 1min7s. O primeiro diz respeito à descoberta da sexualidade da criança, que, mesmo sem entender o que é, sente desejo pela mãe. Outro elemento coloca a instituição do patriarcado no primeiro plano, quando a mãe recorre ao pai para punir o menino pelo uso da palavra proibida. Aí se instala outra questão: a violência exercida pelo mais forte, o poder demonstrado para que a obediência seja a regra. É o início da perda da inocência, conforme argumenta Navarro:

Porque lá a traição está anunciada no início do filme, quando o pai bate no filho que está chamando a mãe de puta. Ela entrega o menino ao carrasco. Depois que o menino apanha e se mijá todo de pânico, ela o retoma de volta: “Não, meu filho, ele não vai fazer isso de novo, não. Venha cá, meu filhinho.” Então é aquilo: no peito do meu traidor. Não havia mais confiabilidade possível, nem no pai, nem na mãe. A mãe traiu e pode trair a qualquer momento. (Navarro, 2012a)

Após as primeiras experiências de Guiga com liberdade e sendo menos vigiado, já na fase de sua adolescência, o filme traz mais um tema: a ditadura militar,

iniciada em 1º de abril de 1964. A câmera vai em direção ao céu enquanto ouvimos a transmissão radiofônica de parte do discurso de posse de Castelo Branco: “Meu governo será o das leis, o das tradições e princípios morais e políticos que refletem a alma brasileira”. A câmera vai descendo e mostrando o prédio da escola, enquanto o narrador informa: “Naquele primeiro de abril havia uma novidade que bem podia ser mentira mas não era: os milicos haviam dado um golpe e estavam no poder” (Eu me lembro, 2005, 54’23”).

Em seguida adentramos no interior da escola frequentada por Guiga. A sequência traz uma aula proferida por um padre e aponta para um discurso extremamente castrador em relação ao desenvolvimento da sexualidade dos adolescentes. Um trecho da fala do padre resume bem como a questão era tratada:

PADRE SILVINO

Mas-tur-ba-çon (separa as sílabas, enfático). Es un daqueles pecados contra la castidade, para los cuales Dios reservou el inferno. (Eu me lembro, 2005, 54’34”)

Essa sequência demonstra o quanto as religiões se apropriaram em definir o que é certo e errado, bom e mau em relação à sexualidade, e de como nas instituições de educação católica esse assunto era (é?) tratado. No filme conseguimos até achar graça da forma como o padre vai proferindo seu discurso, mas Navarro está aqui preocupado em mostrar o quanto esse tipo de “ensinamento” foi altamente prejudicial no amadurecimento sexual de jovens e afetou o comportamento de toda a sociedade.

Na sequência seguinte, Guiga e mais dois colegas estão na escadaria da escola com um dicionário nas mãos, procurando as palavras que foram ensinadas pelo professor. Cada palavra consultada leva à outra, sem deixar muito claro seus significados, até que um deles diz: “Porra! Parece que eles não querem que a gente aprenda!” (Eu me lembro, 2005, 56’01).

A partir daí, a narração dá conta de que após seguir as instruções dos colegas maiores, Guiga se inicia na masturbação. As cenas mostram revistas com desenhos de cunho pornográfico, masturbação no banho, enquanto o narrador diz:

NARRADOR (off)

Aquela foi a sensação mais louca de prazer que jamais havia experimentado na vida! Agora sabia o significado da palavra gozar. Começava a entender a razão pela qual o sexo movia o mundo. (Eu me lembro, 2005, 58'22")

A fase do Guiga jovem apresenta o acirramento da repressão por parte da ditadura militar no Brasil. O filme mostra uma série de imagens idílicas em que Guiga e sua namorada, Neuza, estão passeando e namorando pela cidade de Salvador, ao som da música Baby, composição de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa, e logo são repreendidos por um sentinela da ditadura.

Logo em seguida Navarro insere a questão da discriminação racial. Uma cena mostra Guiga, Neuza e um grupo de amigos numa mesa de bar. Lene fala sobre a questão do negro na TV e diz que para as atrizes negras só são destinados papéis de escrava e empregada. Bira pergunta se eles conhecem Mário Gusmão, ao que Daniel questiona: “Sei. Não é ele que tá fazendo esse filme, aí? O Anjo Negro?”. E pergunta: “Se ele fosse branco, o tratamento seria diferente?” (Eu me lembro, 2005, 1h15'08”). Aqui o filme faz referência ao ator baiano Mário Gusmão e ao filme de 1972 dirigido pelo cineasta sergipano José Umberto Dias.

Navarro problematiza a questão do racismo e faz uma homenagem a Mário Gusmão, primeiro negro a se formar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, tendo uma trajetória bem-sucedida em várias peças de teatro, filmes, novelas e séries de TV. Mário Gusmão também foi um importante ativista dos direitos dos negros em Salvador.

Em seguida, Helinho vê a chegada de Getúlio, outro amigo do grupo, enquanto a narração informa: “Getúlio andava sumido, ele agora fazia parte de uma

organização clandestina. Havia até perguntado se a gente topava entrar para a luta armada, mas nenhum de nós teve a convicção e a coragem suficientes” (Eu me lembro, 2005, 1h15’44”).

Enquanto Getúlio está falando, ouvimos ao fundo, a canção Aquele abraço, de Gilberto Gil, mas sem muita evidência. Durante esta última narração, a canção continua, agora com volume mais alto, com destaque para o verso: “O Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo”. E a partir daí uma série de imagens de arquivo são exibidas trazendo um pouco do horror vivido por toda uma geração. Ao som de Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones, composição de Franco Migliacci e Mauro Lusini, com versão de Brancato Júnior e interpretada pela banda Os Incríveis, vemos diversos rostos de pessoas reais, desaparecidas, assassinadas, corpos necropsiados. Fotos mostradas em sequência remontam a tensão daquela época. Conflitos nas ruas e manifestações são vistas enquanto ouvimos a extrema e ufanista narração de uma das partidas de futebol da Copa do Mundo de 70. Pode-se ver também a insígnia “Brasil, ame ou deixe-o”; a pichação de um muro onde se lê: Autoritarismo, Corrupção e Malvadeza, em referência a Antônio Carlos Magalhães que, além de outros períodos posteriores, foi governador da Bahia de 1971 a 1975. É mostrada também uma foto oficial da Seleção Brasileira de 70. A música tem seu volume reduzido aos poucos e a narração cessa. Vemos São Guilherme na frente da TV acompanhando o noticiário, que agora anuncia a morte de Carlos Lamarca com uma descrição de sua autópsia e ouvimos: “O corpo de Lamarca não pode ser, entretanto, fotografado, por determinação expressa do governador Antônio Carlos Magalhães” (Eu me lembro, 2005, 1h17’48). Nesse momento começa a música Eu te amo, meu Brasil, composição de Eustáquio Gomes de Farias, também gravada pela banda Os Incríveis e são exibidas algumas fotos do corpo de Carlos Lamarca sendo autopsiado e também de outras pessoas na mesma situação. Enquanto vamos vendo essas imagens impactantes, a música tem seu ritmo distorcido, transmitindo uma ideia dissonante em relação à letra, o que causa ainda mais desconforto.

Para o grupo de cineastas baianos da geração de Navarro, fazer cinema durante a ditadura militar foi um desafio muito grande. E mesmo depois do fim do regime militar as coisas não mudaram muito. Os anos de governo do grupo liderado por ACM, que durou de 1991 a 2006, foram muito prejudiciais para o desenvolvimento do audiovisual baiano, e por ter sido governador durante a ditadura militar, ACM era a representação de que aquela repressão ainda perdurava.

Nessa sequência Navarro faz uma compilação do que representou a repressão da ditadura militar para sua geração, colocando luz sobre as consequências do regime para a juventude, realçando as feridas que não estancaram até os atuais dias. E nisso reside a importância de Eu me lembro: não nos deixar esquecer.

O cinemeiro em formação

Falando sobre seu fascínio pela sétima arte e de como esta o influenciou, Navarro relata:

Eu assistia a tudo. Na adolescência, na infância eu era fascinado por cinema. Eu via chanchadas da Atlântida, eu via Tarzan, eu via Os Dez Mandamentos, A Vida de Cristo... Na infância eu penso em todos esses filmes de Hollywood. Ben Hur e Os Dez Mandamentos dão muito a cara do cinema que eu via. A maior parte da produção vinha de Hollywood, os de terceira categoria, mas também os bons filmes produzidos em Hollywood: filmes policiais, thrillers. Eu conhecia o cinema brasileiro porque assistia às chanchadas da Atlântida: Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, Zezé Macedo. (Navarro, 2001)

Pode-se entender essa fase da infância de Navarro como essencial para sua formação como artista. Vários aprendizados e contatos com artes diversas, além das redes que foram estabelecidas com o cinema, desde filmes assistidos até encontros com pessoas que trabalhavam no cinema e estavam próximos dele. Isso se aproxima da análise realizada por Elias, acerca da infância de Mozart, na qual o mesmo menciona que o compositor austríaco:

Desde seu primeiro dia de vida foi continuamente exposto a diversos estímulos musicais, às diferentes sequências de violino e piano; ele ouvia o pai, a irmã e outros músicos ensaiando e corrigindo erros. Não é de surpreender que logo tenha desenvolvido uma sensibilidade aguda às diferenças de tom, uma

consciência musical altamente perceptiva [...]. (Elias, 1995, p. 82)

Cabe considerar que os estímulos oferecidos a Navarro e recebidos por ele durante a sua infância possibilitaram que ele pudesse desenvolver um apurado desejo pelas artes, o que também, só foi possível devido às relações sociais nas quais esteve imerso. Dessa forma, podemos sugerir que Navarro recebeu estímulos que despertaram nele uma inclinação para se dedicar ao mundo das artes, embora não tivesse se dado conta disso ainda nessa fase. É possível compreender que isso tudo fez parte de algo que ocorreu progressivamente, conforme Elias (1995, p. 82) relatou do caso de Mozart: “foi um longo processo que exigiu muito esforço e sacrifício, e que dependeu, em grande parte, das circunstâncias de sua vida”.

Edgard Navarro estudou Engenharia Civil na Universidade Federal do Estado da Bahia (UFBA); disseram-lhe que isso lhe daria dinheiro. Depois de sair da universidade, começaram as cobranças sociais exigindo que fosse um profissional. Foi trabalhar na Odebrecht, empresa de engenharia e construção, e não suportou ficar lá. Conseguiu um emprego na Prefeitura de Salvador, ganhando menos, mas logo se deu conta de que aquele mundo não era seu lugar e pediu demissão.

Nesse período teve contato maior com o agravamento dos problemas da ditadura militar e acompanhou os movimentos dentro da universidade. Seus ídolos foram presos ou tiveram que sair do país para sobreviver, seus amigos mais velhos foram para a guerrilha, porém Navarro preferiu não se envolver com isso, e foi se dedicar aos estudos.

Declara que, assistindo a Meteorango Kid (1969), de André Luiz Oliveira, se reconheceu fortemente no protagonista: “Além de ser na minha cidade, falava de um jovem que tinha minha idade e que estava numa insatisfação com o mundo, numa atitude irreverente, pirracenta, iconoclasta, transgressora, que me interessava sobremaneira” (O Canto da Sabiá, 2018, 5’07”). E pensou: “Se esse cara fez um filme aqui na Bahia, um dia eu posso fazer cinema também” (O Canto da Sabiá, 2018, 6’41”).

Navarro revela a importância de se reconhecer na Salvador mostrada em Meteorango Kid, em contraposição a Salvador mostrada em dois filmes do Ciclo

Baiano de Cinema (1959-1964): “Quando eu vi o Meteorango eu vi a minha cidade. Não a cidade do A Grande Feira⁷² e do Redenção⁷³. Mas a minha cidade habitada por um tipo com o qual me identificava. E era o meu tipo naquele momento, em 69” (Navarro, 2012a).

Falando ainda sobre o fascínio que André Luiz Oliveira exerceu sobre ele nessa época, Navarro comenta:

Eu acho o “Meteorango” um filme básico. Eu revi o “Meteorango” há pouco tempo e vi o quanto de “Meteorango” existe no “Super Outro” e o quanto de “Meteorango” tem no “Eu me Lembro”. Até a trilha é parecida. Eu descobri o André pessoalmente um pouco mais tarde. Adorava o filme dele mais ainda não o conhecia. Eu só comecei a fazer filmes sete anos depois do “Meteorango”, na época ainda não sabia que ia fazer cinema. Tive um contato maior com o André só na época do “Louco por Cinema” quando ele escreveu um livro e me deu de presente. Lendo o livro me veio essa descoberta. Nossa, a vida dele foi a mesma coisa que a minha. O bicho ficou doido, tinha medo de ficar doido como eu, tem uma busca esotérica como a minha. A diferença é que ele está mais adiantado do que eu na procura. Ele tem mais base. Nós temos uma identificação total. Ele é meu irmão. O André é a figura com quem eu mais me identifico da minha geração. (Navarro, 2006)

Logo depois, Navarro entrou para a Escola de Teatro da UFBA e lá, a partir das experiências no palco, entrou em contato com vários conhecimentos que foram essenciais para a composição do artista nascente. Da experiência com a escola de teatro, Navarro vai desenvolver sua aptidão de ator, tendo atuado em alguns de seus filmes e também nos de outros diretores. Falando sobre esse período ele diz:

[...] na Escola de Teatro aprendi bastante sobre a anatomia do drama e trabalhei no sentido de dar uma finalidade dramática àquele aglomerado disforme de emoções e fatos, carregando nas tintas, aglutinando personagens, condensando o tempo... Também inventei um pouquinho (algumas vezes muito) pra apimentar a história. Sobre isso de inventar, uma das coisas úteis que aprendi nas aulas de dramaturgia foi que tudo tinha que ser verossímil, passível de acontecer, ou seja:

não precisava que fosse verdade, bastava parecer que era... (Navarro, 2012b)

Junto a tudo isso, ele se dá conta do fenômeno da contracultura e de como isso muda seu entendimento do mundo, sua percepção de mudança de atitude em relação à vida:

Eu já tinha plantado em meu espírito, com os Beatles, a coisa do ácido lisérgico, do movimento hippie, da guerra no Vietnã, aquela coisa do Martin Luther King, tudo isso, e Caetano com a Tropicália, Gil, Chico, são os quatro pilares, eu acho, dentro do meu espírito, desta construção de uma forma de pensar que tocava minha sensibilidade do jeito certo. Sentia que era aquilo que queria para mim: Alegria, alegria deveria ser o hino nacional. Era essa desarticulação, uma coisa que parecia feita a facão. O cinema também vinha com Godard, quebrando essa coisa da narrativa linear, uma coisa também muito nova, às vezes até feia para mim, que eu não entendia direito. O filme de Godard, eu não consegui entender, só vim a entender depois, mas já me tocava de um jeito diferente. Dizia assim: “Porra, é nesse mundo que eu quero atuar, não é um mundo de mentira. É o mundo de investigação, ninguém está dizendo nenhuma verdade absoluta. Isso aí é uma coisa muito verdadeira para mim”. (Navarro, 2017 apud Freire, 2018, p. 120)

Esse ambiente foi descrito por Fernandes (2013) ao informar sobre a conjuntura que tomava conta de várias partes do planeta naquele período:

Seja nos cenários que recorrem ao místico, à magia, à natureza, na trilha sonora que fala diretamente à alma ou nos objetos de cena que trazem símbolos reconhecíveis da geração hippie, seja ainda nos diálogos com teor existencialista, nos gestos de quem está à procura de si mesmo e, ao mesmo tempo, compartilha coletivamente experiências profundas, ou nos vistosos figurinos artesanais, as décadas de 1960 e 1970 são representadas no filme através de um mosaico de fatos históricos marcantes. A respeito destes, Eu me lembro retoma, em certa medida, o caminho trilhado por uma juventude que conheceu intensas

transformações (sociais, políticas, econômicas e culturais) e que tentou a todo custo reinventar os modos de vida e comportamento frente às normas e condutas tradicionais, consumadas ao redor do mundo, ao longo de muito tempo. (Fernandes, 2013, p. 35)

Assim, Navarro começa a compreender a forma como o regime militar afetava sua vida. Com essa nova perspectiva sobre sua própria condição existencial, os embates com o pai ficaram mais intensos. E isso refletiu no seu desejo de fazer cinema, de colocar suas ideias na tela, de expressar esses sentimentos reprimidos:

O meu vale-tudo era radical porque eu tive um pai muito repressor, e isso me deu como compensação desse radicalismo um contestador tamanho família. O meu ódio era à família e tudo que ela representava, ao Estado, a Igreja, tudo que representa a repressão. Eu tinha esse caminho, que concordava com a esquerda, na sua mudança “devagar e sempre” da sociedade, uma mudança necessária desse fiel da balança da justiça social, toda essa coisa marxista... mas a minha prática era guerrilheira. Era mudar, não com a guerrilha urbana, que foi feita de forma estapafúrdia, mas muito corajosa e inteira e eu reconheço e faço tributo a essa geração que pegou em armas para mudar o país, onde muitos morreram ou foram torturados por causa disso. Tenho um respeito muito grande por eles, mas eu não era dessa falange. Eu não ia pegar em armas, talvez eu não tivesse a coragem suficiente e fazer a guerrilha. Eu digo no *Eu me Lembro* (Edgard Navarro, 2001). Me faltava convicção para que era isso que eu tinha que fazer. Eu usei outra arma, que é a câmera super-8 e para fazer um discurso “troncho”, grotesco, trabalhando com o círculo da merda com *O Rei do Cagaço* (1977), uma provocação muito potente. O mínimo que as pessoas fazem é rir nervosamente, dizer “o que é isso?”, “será que é isso mesmo que eu estou vendo?” Aquela imagem é poderosa. Desde o primeiro momento que ela surgiu na tela eu pude entender que ela tinha uma força muito grande. Eu que filmei a cena. (Navarro, 2015)

São estas questões que Navarro vai colocar no filme, que se torna a expressão da

condição vivenciada por diversos grupos no mundo todo, e que mostra como o indivíduo está marcado pelas circunstâncias do tempo vivido. Aqui enfatizamos que, como parte dessa conjuntura toda, Salvador também está imersa nesse caldeirão que mistura contestação e desejo de mudança.

O espaço geográfico está marcado pela condição de vida de seus habitantes, ao mesmo tempo em que estes têm sua existência também marcada por esses espaços. Salvador, pela sua constituição cultural miscigenada e pulsante, tornou-se um espaço propício para o desenvolvimento de diversas artes, é um celeiro de tantos artistas que eclodiram no campo musical, teatro e, notadamente, no cinema.

Com o desejo crescente de fazer cinema, Navarro se aproxima de Fernando Beléns, o primeiro a achar que ele levava jeito para o cinema. Beléns tinha uma câmera Super-8 e exibia seus filmes aos amigos nas paredes de sua casa. Como fatores preponderantes para poder acreditar que daria para fazer cinema em Salvador, Navarro cita André Luiz Oliveira com Meteorango Kid, Fernando Beléns com seus filmes caseiros e o cineasta espanhol Luis Buñuel com O fantasma da liberdade (1974), este último por ter um “roteiro fácil” e que remetia a sua maluquice.

Em 1972 é realizada a Jornada Baiana de Curta-Metragem, que mais tarde viria a se chamar Jornada Internacional de Cinema da Bahia, idealizada e promovida por Guido Araújo. O evento foi a porta de entrada para vários jovens cineastas, que tinham a possibilidade de exibir seus filmes. Foi Fernando Beléns quem aproximou Navarro da Jornada, e logo depois vieram Pola Ribeiro e José Araripe Jr.

O espaço da Jornada foi essencial para a formação desses jovens na arte do cinema. O evento teve destaque a nível nacional, sendo ponto de encontro de grandes nomes do cinema brasileiro, o que possibilitou a esses realizadores baianos ter contato com cineastas, críticos e pesquisadores na Bahia, tornando-se também espaço de trocas de experiências e saberes. Para Navarro, a importância do evento se deu sobretudo porque:

Era uma jornada muito concorrida, onde todos os curta-metragistas, abedistas⁷⁴ e todos se reuniam para discutir a política de cinema, o curta-metragem, o cinema

político, o cinema de guerrilha, o cinema alternativo, de esquerda, stalinista, trotskista... o festival mais engajado que existia, com uma grande assistência de todo o Brasil. (Navarro, 2001)

As Jornadas de Cinema da Bahia tiveram um papel essencial na história desses jovens desejosos pela sétima arte, onde a figura de Guido Araújo merece ser destacada por possibilitar que os filmes realizados na bitola 8mm pudessem participar das Jornadas, ocupando o mesmo espaço de filmes em 16mm e 35mm.

A pesquisadora Izabel de Fátima Cruz Melo (2016) resume bem o importantíssimo papel que a Jornada teve para a geração de Navarro:

Ao se falar de cinema brasileiro, a Jornada de Cinema da Bahia constituiu-se num espaço onde nos períodos mais conturbados da ditadura militar, as pessoas envolvidas com o cinema em todos os seus desdobramentos estavam presentes, discutindo problemas específicos da atividade enquanto profissão, reflexão e experimentações. No que concerne ao cinema baiano (se é de fato possível separar esses dois domínios), ressaltamos sua importância como elemento fomentador da gestação de uma nova geração de cineastas, que a partir da bitola super-8 enveredaram pela realização cinematográfica. (Melo, 2016, p. 17-18)

Após as primeiras experiências da Jornada, Navarro decide comprar sua própria câmera Super-8. Viaja para a Zona Franca de Manaus em janeiro de 1976 e volta com sua preciosa “arma” nas mãos; arma porque, ao invés de partir para a guerrilha, resolve usar seus filmes para combater o regime militar e seus símbolos.

Nesse momento, seu objetivo era encontrar uma forma de expressão, bem como combater as formas de opressão vigentes:

Comecei em 1976, na bitola superoito, ainda em tempos irrespiráveis de ditadura militar; comecei como forma de resistir a uma espécie de morte a que estavam

condenados todos os que não queriam se submeter às regras impostas. Desde então, fazer cinema tem sido uma aventura extraordinária e uma estratégia salvadora de sobrevivência, em meio a um universo hostil que nos tolhia a ação e a liberdade; coisa que de outra forma e em certo sentido ainda acontece até os dias de hoje pra todos os que desejam qualquer sorte de ruptura dos valores estabelecidos. (Navarro, 2011)

Seus três primeiros curtas-metragens são: Alice no país das mil novilhas (1976), O rei do cagaço (1977) e Exposed (1978). Navarro usa muitas referências para a construção de suas histórias. Esses primeiros filmes são considerados por ele a trilogia freudiana, por trazer muitos elementos da psicanálise. Em Alice, tem-se a influência direta do livro Alice no país das maravilhas (1865), de autoria de Lewis Carroll, e também do livro Fazenda modelo (1974), de Chico Buarque. Os três curtas-metragens já trazem a alma libertária de seu diretor, sua verve provocadora, sem medos, sem medir as consequências de seus atos.

Navarro teve uma formação crítica, intelectual e interpretativa marcada pela leitura de autores diversos: Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Carlos Castañeda, Jean-Paul Sartre, Fiódor Dostoiévski, Salvador Dali, Allan Kardec. Segundo ele, essas eram: “Leituras estapafúrdias que eu fazia sem nenhum critério, sem sistematização nenhuma” (Navarro, 2012a). E vem daí também uma fonte inesgotável de sua criação. Seus roteiros costumam trazer elementos de livre inspiração nesses autores. Navarro busca registrar sua relação com os livros e traz isso numa cena do roteiro de Eu me lembro: um vendedor de enciclopédias está convencendo ao pai de Guiga a comprar uma série de livros. Esta sequência não aparece no filme.

Depois dessas primeiras experiências, ele se junta a Fernando Beléns, Pola Ribeiro, José Araripe Jr. e Ana Nossa em novembro de 1979 e formam a Lumbra Cinematográfica, um coletivo que foi responsável pela produção dos filmes dos jovens diretores. Eles consideram a Lumbra como uma espécie de filha rebelde da Jornada de Cinema da Bahia, devido à possibilidade dos encontros e da aproximação propiciada pelo evento (Melo, 2018).

Navarro começa a perceber a importância do grupo, que tinha na amizade um forte elo: a Lumbra foi essencial para que pudessem colaborar entre si, facilitando assim os processos de criação, produção e experimentação da

linguagem cinematográfica. Com a Lumbra, Navarro dirigiu: Lin e Katazan (1979), Na Bahia ninguém fica em pé (1980), Porta de fogo (1984), Lin e Katazan (1985 - refilmado em 35mm), e o média-metragem Superoutro (1989).

A estratégia de Navarro para ganhar o concurso do edital de financiamento para Eu me lembro já tinha dado certo antes, quando ele propôs filmar o curta-metragem Porta de fogo, que narra os últimos dias de Carlos Lamarca. Na época, já tinha inscrito o roteiro de Superoutro e este tinha sido recusado. Então pensou:

Vou pegar Lamarca com o lado que é documental e está no livro: as cartas que ele escrevia para a Iara [Iavelberg, esposa de Lamarca]. Vou pegar a vida desse homem e sair daqui com um puta roteiro que os caras não vão poder dizer não. Eles vão ter que aprovar Edgard Navarro, um porralouca. Não deu outra. Um dos pareceres dizia: “agora tomou juízo e virou um cineasta que pode ser levado a sério”. (Navarro, 2012a)

Porta de fogo ficou pronto em 1984, mas foi censurado, sendo liberado só no ano seguinte, após o fim da ditadura militar. Mais um capítulo que revela como a repressão o afetou diretamente. O filme foi premiado na Jornada de Cinema da Bahia e no Festival de Brasília em 1985.

Navarro narra uma passagem interessante em sua história, que aconteceu após as conquistas de dois prêmios seguidos no Festival de Brasília. Depois de Porta de fogo em 1985, conquistou o prêmio de melhor curta-metragem por Lin e Katazan em 1986. Com o dinheiro dos prêmios começou a construir sua casa e obteve o reconhecimento do pai, que então lhe disse: “Não é que deu certo, está ganhando dinheiro, esse negócio de cinema está dando certo”. Navarro narra isso com uma alegria nos olhos, como se essa admiração de seu pai por ele fosse o prêmio que faltava.

O filme Superoutro (1989) abriu portas para Navarro. Premiado no Festival de Gramado daquele ano, o média-metragem recebeu os prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor ator (Bertrand Duarte). Consta na lista dos 100 melhores filmes brasileiros (2016), publicação da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), sendo uma obra de referência quando se discute o cinema experimental. O caminho para um maior reconhecimento parecia estar acessível.

Porém as coisas não saíram como Navarro imaginava. Diz ele:

Quando saiu “SuperOutro”, achei que a minha carreira ia decolar de uma vez, porque já tinha um reconhecimento dentro de um círculo restrito de cinéfilos. Mas não decolou. Nós tivemos, imediatamente, uma eleição que elegeu o Collor presidente e ele fechou a Embrafilme. Fechou o Ministério da Cultura. E eu passei muito tempo sem filmar. Nesse intervalo, produzi algumas coisas pequenas. De mais importante, um documentário que se chama “Talento Demais”. É um vídeo sobre a produção baiana naquele momento, com depoimentos dos cineastas baianos, dizendo por que a Bahia tem tanto talento, mas tá lento demais, entendeu? Depois dele, foi novamente um marasmo enorme. (Navarro, 2011b)

Durante o período em que o Brasil passava pela redução drástica na produção de filmes, nos anos 1990, Navarro, “não podendo fazer filme-de-cinema faz filme-sobre-cinema” (Ferreira, 2017 apud Barbosa, 2017, p. 70), realiza o documentário Talento demais (1995), fazendo um trocadilho com a grande quantidade de talentos na Bahia e a morosidade nas condições de produção.

Nesse período, chegou a trabalhar com publicidade e em campanhas políticas. Contrariando a sua própria ideologia política, trabalhou na campanha de Antônio Carlos Magalhães, um dos símbolos da ditadura militar. Falando sobre isso, relata:

[...] Campanha de 1990, trabalhei na campanha de ACM porque eu sabia que ele ia ganhar, ele já estava ganhando. Queria ganhar era o meu dinheiro, um cara me chamou para fazer um negócio de uns desenhos para eu dirigir e eu falei: “Vamos lá, vou ganhar essa grana para comprar os tijolos da minha casa”. Porque eu estava fazendo a minha casinha, a puta ganhando leite das crianças. Então, não tem essa de não fazer campanha política. Agora, foram campanhas confortáveis de ACM, tinha certeza que ele ia ganhar, a de Nilo eu tinha certeza que ele não ganhava e a de Lula, fiz por coração mesmo. (Navarro, 2017 apud Freire, 2018, p. 140-141)

Nessa fala, podemos perceber que Navarro faz uma autocrítica, justificando a sua necessidade de sobrevivência ao trabalhar na campanha de ACM, reconhecendo uma possível contradição ideológica, ao mesmo tempo em que afirma que trabalhou na campanha de Luís Inácio Lula da Silva por amor. Talvez tenha sido a forma que encontrou para justificar a necessidade de se vender num determinado momento, e noutro, ter feito o que realmente queria.

A feitura de *Talento demais* se deu a partir da inquietação de Navarro ao não conseguir exercer o seu ofício. Além deste, na década de 1990, fez o videoclipe *A voz do Brasil* (1991) e o curta-metragem em vídeo *O papel das flores* (1999). São produções pouco conhecidas. Então, de *Superoutro* a *Eu me lembro* foram 12 anos fora do cinema. Tempo investido na publicidade e nas campanhas políticas, para onde a turma do cinema migrou para continuar trabalhando com o audiovisual, como forma de garantir sua sobrevivência.

Após essa fase, e depois da retomada do cinema brasileiro, a partir de 1993, o cinema baiano só conseguiu produzir um longa-metragem em 2001, o filme em episódios *3 histórias da Bahia*, composto por 3 curtas-metragens, dirigidos por Araripe Jr., Edyala Yglesias e Sérgio Machado. Nos anos seguintes outros longas-metragens surgiram, entre eles *Eu me lembro*.

Outra configuração que demonstra como Navarro possui uma rede de relações na cidade de Salvador, e que permitiu que ele pudesse atuar com cinema, é sua parceria com a Truque Produtora de Cinema TV e Vídeo, empresa responsável pela produção de seus três longas-metragens. Fundada em 1988, por Sylvia Abreu e Moisés Augusto, trabalhando inicialmente com vídeos publicitários e campanhas políticas, a Truque também produziu filmes de Pola Ribeiro, Fernando Beléns, José Araripe Jr., além de *3 Histórias da Bahia* e outros, e se consolidou no mercado baiano.

Na conjuntura nacional, as condições de produção de filmes que estejam fora do padrão esperado pelas redes de exibição comercial já são bastante difíceis. No contexto da Bahia, um realizador como Navarro tem que lidar com outras adversidades. A dependência de editais públicos é quase uma regra. Qualquer realizador independente, nessa perspectiva de produção, tem de se submeter às diretrizes impostas pelos governos e seus órgãos culturais.

Cada realizador elabora suas próprias estratégias para conquistar as comissões responsáveis pela escolha dos filmes que serão premiados e conseguirão recursos para serem produzidos. Navarro demonstra um aprendizado também nessa etapa da produção do filme, tendo que lidar com as condições de interdependência no campo social, político e econômico. Há de se considerar que os editais públicos de cinema são espaços de intensa disputa, onde vários realizadores concorrem pelos escassos recursos.

É importante salientar que Navarro é uma figura de destaque nesse cenário da produção de filmes na Bahia. Ele conseguiu fazer cinema apesar dos obstáculos e conseguiu sobreviver dessa arte, como é do seu desejo. Além disso, alcançou um lugar no panteão dos grandes cineastas, sendo a principal referência do cinema baiano pós Glauber Rocha. Ao contrário de Glauber, que não encontrou na Bahia um ambiente favorável para fazer sua arte, Navarro preferiu ficar e aqui fincar suas bases de criatividade e produção, alcançando também projeção e reconhecimento nacionais.

O sucesso de um diretor de cinema pode ser apontado a partir do número de espectadores de seus filmes. Nessa busca por maior plateia, os diretores passam a desejar o reconhecimento do público, que se traduz no número de espectadores. Os filmes de Navarro não tiveram grande público quando comparados aos grandes sucessos do cinema brasileiro. Após *Superoutro* e o relativo sucesso de *Eu me lembro*, que teve 15.094 espectadores nas salas de cinema, as bilheterias dos outros longas-metragens foram reduzindo-se: *O homem que não dormia* (4.047 espectadores) e *Abaixo a gravidade* (851)⁷⁵.

Traçando um paralelo entre Mozart e Navarro, vamos encontrar na busca do reconhecimento empreendida por ambos um forte elo. Para Elias (1995), apesar de toda a sua trajetória, Mozart desejava mais. Navarro também demonstra o quanto ser reconhecido lhe gratifica, ao apontar o objetivo de seus filmes:

Ao falar das minhas mazelas, estou denunciando essas mazelas de fora. E, ao fazer isso, acho que se criam reflexos, um espelho. Se eu chegar nisso aí e os espectadores virem, está ótimo. Ainda que seja um pequeno número de espectadores, porque é o que eu tenho. Existem casos de pessoas que vem falar comigo e dizem “me fez um bem enorme ter visto o seu filme. Acordou certos lugares do meu ser, certas emoções...” Eu me sinto agradecido por isso. A essa

altura do campeonato eu acho que, como eu não tive antes, provavelmente não terei em vida a repercussão que eu gostaria de ter tido. “Ah, vou ganhar o mundo, vou ficar rico e famoso, um fenômeno de bilheteria.” Adoraria que isso acontecesse. (Navarro, 2012a)

No entanto, ele tem no seu horizonte que outros cineastas de sua geração, e também alguns mais jovens que estão começando, se dispõem “para não fazer o cinema, a arte, para agradarem à plateia ou terem uma maior bilheteria ou atenderem a um modelo que está aí colocado como modelo que dá certo” (Navarro, 2012a).

Toda essa conjuntura, da qual Navarro faz parte, mostra redes de interdependências que podem ser percebidas através das relações estabelecidas com sua família, com a escola, com os filmes a que assistiu, livros que leu, amigos, eventos que participou, encontros e desencontros, formando conexões que possibilitaram que ele desenvolvesse seus dons criativos e artísticos, evidenciando um saber social incorporado e externalizado em suas obras.

Considerando que a psicogênese e sociogênese são processos sociais, e que, embora, para compreendê-los em suas características conceituais podemos tomá-los separadamente, cada um com suas próprias especificidades, o que nos interessa aqui, a partir da concepção eliasiana, é desvendar os pontos de conexão na dimensão relacional entre estes processos. Acreditamos que essa perspectiva analítica possibilita melhor percepção dos modos como os indivíduos formam suas estruturas psíquicas ao mesmo tempo que estão parametrizados pelas estruturas sociais, que também são construídas a partir das relações estabelecidas pelos indivíduos, nas diversas situações, em que as tensões e pulsões individuais se processam num processo de retroalimentação da sociedade.

Os processos sociais a que Navarro se integrou, de alguma forma, contribuíram para a formação de suas características de personalidade, dotando-o da capacidade de também se perceber nesse ambiente. Mesmo sendo uma referência importante para o cinema baiano, Navarro se diz cansado do atual sistema de produção e já falou em “jogar a toalha”, passar o bastão para os mais jovens. Após mais de 40 anos dedicados à arte cinematográfica, imerso nas dificuldades de produção, distribuição e exibição de seus filmes, Navarro não encontra, atualmente, uma rede de possibilidades que permita a ele exercer

plenamente o seu ofício.

Considerações finais

A partir do aqui exposto, é possível considerar que o esforço de Navarro em levantar sua bandeira para eleger alguns símbolos de opressão e combatê-los, assim se deram, para vencer seus próprios medos, como se na arte ele pudesse expurgar os males da humanidade, como forma de se manter vivo. Sua forma de fazer cinema é se libertar das teias de dominação, de tudo aquilo que constitui algum tipo de prisão.

Fazendo uma articulação dos temas aqui evidenciados, podemos considerar que *Eu me lembro* é um conjunto elaborado das vivências socialmente partilhadas, que compõe a sociogênese, que por sua vez, foram mediadas por Navarro, abarcando a psicogênese, que se constituiu a partir dessas interações sociais. Navarro demonstra a incorporação de um saber, ancorado pela sua formação, que abrange uma múltipla formação cultural, alicerçada fortemente no cinema, dialogando com os diretores que o afetaram.

Navarro escolhe realizar um filme sobre a memória. Ele quis se lembrar daquilo que foi relevante para ele e para sua geração e, com isso, possibilitou aos seus espectadores que também lembrassem das suas experiências, bem como proporcionou aos que não vivenciaram o período enfocado, que conhecessem parte dessa história. Realiza, com seu *Eu me lembro*, uma compilação de temas, alguns de caráter universal, e muitas vezes toca nas feridas, demonstrando inquietação com a persistência e continuidade de muitos dos problemas de nossa sociedade, que se não expostos, podem passar a falsa ideia de estarem solucionados. Ao colocar esses temas na tela, ele aponta para a necessidade de nos confrontarmos com nossa própria realidade, colocando luz nessas questões, para que seja possível promover reflexões, com intuito de se buscar a resolução dos mesmos.

Referências

ALVES, Elder Patrick Maia. “Norbert Elias (1897-1990)”. In: TELLES, Sarah Silva; OLIVEIRA, Solange Luçan de (orgs). Os sociólogos: clássicos das Ciências Sociais. Petrópolis (RJ): Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC, 2018, p. 163-187.

BARBOSA, Maiara Bonfim. Um olhar sobre o cinema experimental de Edgard Navarro, o Superoutro. 2017. 143f. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens), UNEB, Salvador.

ELIAS, Norbert. A civilização dos pais. Revista Sociedade e Estado. v. 27, n. 3 set/dez, 2012.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994b.

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. O Processo civilizador: formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, v. 2.

ELIAS, Norbert. O Processo civilizador: uma História dos Costumes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, v. 1.

EU me lembro. Roteiro: Edgard Navarro. Brasil, 2002. 73f. Manuscrito não publicado.

Eu me lembro. Direção: Edgard Navarro. Pandora Filmes. Brasil, 2006. 110min. Ficção. Colorido. 35mm.

FERNANDES, Paulo Santos. Nucontrapelo: autobiografia e contracultura em Eu me Lembro, de Edgard Navarro. 2013. 96f. Mestrado (Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) - UFBA, Salvador.

FREIRE, Taís Rodrigues. Superoutro de Edgard Navarro e o processo de transição da abertura política no Brasil. 2018. 143f. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som) - UFSCar, São Carlos.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Cinema é mais que filme: uma história das

Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador, EDUNEB, 2016.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978). 2018. 244p. Doutorado (Escola de Comunicação e Artes) - USP, São Paulo.

NAVARRO, Edgard. “Abaixo a Gravidade” – Entrevista com o cineasta baiano Edgard Navarro. Site Marcha das Vadias. 2011a. Disponível em: <https://bit.ly/3v2uF3d>. Acesso em: 10 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. A poderosa antena da humanidade. [Entrevista concedida a Danilo Scaldaferrri]. Caderno de Cinema. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2QvQrgw>. Acesso em: 20 fev. 2020.

NAVARRO, Edgard. Biografia Entrevista – Edgard Navarro. [Entrevista concedida a Andrea Ormond]. Blog Estranho Encontro. 2012a. Disponível em: <https://bit.ly/3ymUgG3>. Acesso em: 10 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. Desenquadro: Edgard Navarro. [Entrevista concedida a Monteiro Júnior e Juscelino Ribeiro Jr.]. Película Dissonante. 2011b. Disponível em: <https://bit.ly/3u8whHq>. Acesso em: 28 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. Edgard Navarro, rei sem cagaço. [Entrevista concedida a Daniel Caetano, Ruy Gardnier e Fernando Veríssimo]. Revista Contracampo. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/3u3TZnQ>. Acesso em: 20 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. Encontro com Edgard Navarro. [Entrevista concedida a Aristides Oliveira]. Revista Desenredos. n. 23, ano 7, maio de 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3bBZELO>. Acesso em: 20 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. Mostra do Filme Livre. [Entrevista concedida a Chico Serra]. Mostra do Filme Livre 2012. 2012b. Disponível em: <https://bit.ly/33XRlph>. Acesso em: 28 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. Nós lembramos. [Entrevista concedida a Estevão Garcia]. Almanaque Virtual. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3v86UXm>. Acesso em: 20 fev. 2020.

NAVARRO, Edgard. Temática histórica. [Entrevista concedida a Marcos Pierry] In: D’ANGELO, Raquel Hallak.; D’ANGELO, Fernanda Hallak. CineOP – 14^a

Mostra de Cinema de Ouro Preto. Belo Horizonte: Universo Produção, 2019. 342 p., p. 40-59.

O canto da sabiá. A Linguagem do Cinema II. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. Salvador: TVE Bahia, 18 de outubro de 2018. 55min. Programa de TV.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. A tessitura dialógica em Eu me lembro, de Edgard Navarro. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 1, edição 1, janeiro/junho 2012.

Notas

69. Referente à produção de filmes no formato de 8mm.

70. A catarse se refere a um processo da psicanálise, cujo objetivo é alcançar a libertação emocional.

71. Cantiga do folclore mineiro, adaptada por Valdomiro Lobo.

72. Filme de 1961, dirigido por Roberto Pires.

73. Filme de 1959, dirigido por Roberto Pires.

74. Referência aos membros da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas, entidade criada durante a realização da II Jornada de Cinema da Bahia, em setembro de 1973.

75. Bilheteria com base em ingressos vendidos em Salas Comerciais de Exibição. Com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, da – Ancine (Agência Nacional do Cinema).

CAPÍTULO 9

MUITO ALÉM DO PESO: FAMÍLIA, AUDIOVISUAL E MARKETING NA FORMAÇÃO DO GOSTO ALIMENTAR

Laís Silveira Gusmão

Maria Salete Nery

Introdução

Nas últimas décadas o Brasil passou por diversas mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais que evidenciaram transformações no modo de vida da população, dentre as quais a ampliação de políticas sociais na área de saúde, educação, trabalho e emprego e assistência social, que contribuíram para um crescimento inclusivo do país, por meio da redução de desigualdades sociais (Brasil, 2014).

O contexto de inclusão social é marcado por uma rápida transição demográfica, epidemiológica e nutricional⁷⁶ que trouxe como consequência maior expectativa de vida e redução do número de filhos por mulher, assim como mudanças importantes no padrão de saúde e consumo alimentar da população: hoje, prevalências de doenças crônicas são maiores que de doenças agudas, e estão relacionadas ao aumento do excesso de peso em todas as faixas etárias e etnias, justificado pela mudança do estilo de vida brasileiro (Cesse, 2007).

A fim de enfrentar o cenário de saúde do país, autarquias federais, profissionais de saúde e instituições de pesquisa, apoiados em políticas públicas da área de nutrição e saúde, têm promovido, de diversas formas, ações intersetoriais objetivando a alimentação adequada e saudável da população, fundamentadas nas dimensões de incentivo, apoio e proteção da saúde e combinando iniciativas focadas em políticas públicas saudáveis, na criação de ambientes saudáveis, no

desenvolvimento de habilidades pessoais e na reorientação dos serviços de saúde (Brasil, 2014).

As ações que buscam o desenvolvimento de habilidades pessoais promotoras da alimentação saudável são de Educação Alimentar e Nutricional (EAN)⁷⁷, considerada no campo da alimentação e nutrição como estratégia de promoção da saúde e é mais eficaz quando objetiva: valorizar diferentes expressões da cultura alimentar, fortalecer hábitos regionais, incentivar a redução do desperdício de alimentos, assim como promover o consumo sustentável e saudável, e, por consequência, a redução das prevalências de excesso de peso da população (Brasil, 2012a).

É observando a gravidade e os impactos da transição epidemiológica e nutricional e, compromissado com o papel informativo e educativo (de educação alimentar e nutricional inclusive), não somente com o espectador, mas também com os protagonistas, que o documentário de 80 minutos *Muito além do peso* fora lançado no Brasil em 2012. Tem roteiro e direção de Estela Renner, produção de Maria Farinha Filmes⁷⁸ e patrocínio do Instituto Alana⁷⁹. O objetivo principal, segundo a produtora é trazer aos espectadores um retrato fiel e panorâmico da obesidade na infância:

Para colorir e sonorizar o problema com histórias e personagens reais, a equipe percorreu as cinco regiões do país, mergulhou em diferentes realidades sociais, e entrevistou especialistas do Brasil, América Latina, Estados Unidos, Europa e Ásia. São histórias de crianças, pais, professores e médicos que emocionam, chocam, informam e alertam sobre a obesidade. Recheada por dados numéricos, o filme constrói um painel amplo e reflexivo sobre a questão. (Disponível em: <https://bit.ly/3f37bFC>. Acesso em: 14 jan. 2021)

Como tão bem enfatizado na trama, no ano de sua estreia, dados nacionais recentes apontavam uma situação alarmante: 33,5% de crianças com excesso de peso, independente de localidade e classe social (IBGE, 2010), dando título ao panorama de a maior epidemia infantil da história. Contextualizando e apresentando a problemática, o documentário traz esta realidade com seus prováveis motivos e/ou justificativas, assim como possíveis soluções para

revertermos essa situação no futuro. Para tanto, a roteirista busca ouvir desde a opinião das crianças sobre alimentos e alimentação até considerações de profissionais de saúde e pesquisadores da área, brasileiros ou não.

Dentre os motivos/justificativas que traz Muito além do peso para a epidemia de obesidade na infância, há uma ênfase em como a criança tornou-se objeto de disputa e de desejo da indústria de alimentos, e em como o consumidor (infantil e adulto) é desinformado dos riscos/benefícios do produto adquirido. Tal manipulação resulta em industrialização da alimentação com padronização de um gosto alimentar prejudicial à vida e certa “incapacidade” familiar para lutar contra esta grande onda. A publicidade infantil enquanto comunicação mercadológica é considerada como ação abusiva segundo a Constituição Federal, o código de defesa do consumidor (CDC) e a Resolução do Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente (Conada)^{80, 81} pois vale-se da imaturidade da criança e do adolescente para tomar decisões (crianças e adolescentes são hipossuficientes e dependentes de proteção legal) que impactam toda a vida, assim como a incapacidade de enfrentar a persuasão que são submetidas, além de resultar em desrespeito a valores humanos caros à sociedade.

Ou seja, o documentário contribui para a percepção do modo como determinados produtos audiovisuais, a exemplo de peças publicitárias ligadas à indústria de alimentos, têm papel destacado na transformação de costumes sedimentados ao longo de séculos e ligados ao comer, tendo por base uma série de mudanças no modo de vida das pessoas e em seus anseios, ocorridos, em especial, a partir de meados do século XX. O curioso é percebermos como o mesmo audiovisual, ainda que em outro formato (agora o de documentário), é assumido como estratégia de enfrentamento pertinente e que pode contribuir para a manutenção e constituição de modos de vida saudáveis. Uma disputa aí se efetiva, mas tendo por base a afirmação comum, para ambos os lados, de que o audiovisual, enquanto produto pertencente ao universo do simbólico, pode orientar condutas, preservando-as ou transformando-as, constituindo-se como mecanismo de poder, nem sempre percebido como tal, e, por isso, bastante eficiente e cobiçado por agentes privados e públicos, em diferentes níveis e com diversos fins. Assim, cabe entender esse simbólico em seu contexto de produção para darmos conta, compreensivamente, de seus resultados nas dimensões sociocultural e de saúde da população.

Portanto, o que nos chama mais atenção aqui em termos de problematização é o

audiovisual como contribuição à construção do gosto alimentar, articulado às mudanças nos modos de vida e, portanto, de sociabilidades e relações sociais no contemporâneo. Objetivamos discutir o caráter formativo do audiovisual, o documentário como estratégia de contramovimentos quando pensamos em publicidade de alimentos destinados às crianças, e a “briga desleal” que se desenvolve mundialmente tendo o audiovisual como principal arma.

Para alcançar os objetivos propostos trataremos: 1) a relação entre comida e família – construção de gostos e desafios na formação de hábitos saudáveis na atualidade; 2) indústria de alimentos e propaganda – quem são? Para quem são? Em que resulta? 3) O audiovisual e seu papel formativo; 4) a briga desleal: quem se sobrepõe na disputa pelo desejo?

Por dentro da narrativa

Reflexões sobre a construção do gosto alimentar na atualidade no contexto familiar

Para problematizar a relação entre comida e família na constituição dos gostos e hábitos alimentares infantis, buscaremos tratar o papel da família na formação do paladar das crianças e quais são os determinantes/influenciadores das escolhas alimentares externos ao âmbito familiar, encarados pelos pais/cuidadores como desafios da atualidade, tão bem retratados no documentário.

Já é bem estabelecido que o comportamento alimentar do pré-escolar é influenciado em primeira instância pela família, da qual ela é dependente e, secundariamente, pelas outras interações psicossociais e culturais da criança. A família é considerada como o primeiro núcleo de integração social do ser humano. As preferências pelo o que comer se dão por aprendizagem, em que há condicionamento e associação à sugestão sensorial dos alimentos e influência direta do contexto social alimentar em que ela vive, sendo ou devendo ser, portanto, os pais educadores nutricionais, responsáveis por apresentar esse mundo a elas (Gillespie; Acterber, 1989; Rozin, 1997; Birch, 1998).

Nesta perspectiva em que a alimentação é posta não apenas como uma condição biológica natural ao ser humano, responsiva ao instinto da fome, nos interessa mais o que se come, quando, com quem, onde e porque se come. Para Santos (2005), o alimento se constitui como categoria histórica, uma vez que os padrões de mudança e permanência dos hábitos e práticas estão referenciados na dinâmica social: comer é atitude relacionada a usos, costumes, protocolos, condutas, circunstâncias, e é pensando nestes influenciadores que qualquer análise acerca da formação do gosto alimentar dever ser construída. Ou seja, gosto (alimentar) não é uma questão meramente biológica ou subjetiva. Diz respeito a processos sociais e históricos que, portanto, são passíveis de compreensão, problematização e transformação. À dificuldade, no entanto, de lidar com hábitos que foram sendo sedimentados desde a infância, junta-se a afirmação rotineira de que o gosto é meramente biológico ou subjetivo – isto é, a naturalização do processo social – como forte entrave à transformação do padrão alimentar. Nos termos de Bourdieu (2007), criam-se socialmente disposições, na forma de habitus, isto é, princípios que orientam as práticas numa determinada direção; no caso, uma tendência a preferir determinados alimentos em detrimento de outros, esquecida enquanto disposição social, e que tem múltiplos efeitos nas práticas de consumo alimentar. Daí o interesse nas crianças como público-alvo pela indústria de alimentos e por aqueles que buscam contramedidas para reversão do quadro de obesidade infantil. Uma vez internalizados padrões de gosto alimentar na infância, resistências maiores à transformação das disposições se efetivam.

Apesar de parecer óbvio que comer seja um ato biológico e social, dificilmente encontramos estudos exploratórios problematizando quem são esses influenciadores do paladar infantil (os pais, a família) no sentido de compreender em que contexto social e cultural eles vivem e de onde foram fruto, para tentarmos encontrar possíveis motivos que justifiquem porque pais da atualidade têm sido ineficientes na construção de ambientes saudáveis do ponto de vista alimentar para seus filhos. É necessário questionar sobre contra qual maré eles remam (e mesmo se eles remam) e quais são os instrumentos que têm ou deixam de ter a fim de auxiliarem as próximas gerações a desenvolver habilidades que viabilizem a adoção de uma alimentação adequada e saudável.

A formação dos hábitos alimentares é um tema de importância porque o comportamento alimentar ocupa, atualmente, um papel central na prevenção e no tratamento de doenças: os principais problemas envolvendo a nutrição e alimentação decorrem do excesso ou da carência de determinados nutrientes

consequentes do consumo alimentar inadequado em longo prazo, ou seja, das escolhas rotineiras que fazemos do que comer e de que forma comemos. Nesse contexto, a alimentação durante a infância, ao mesmo tempo em que é importante para o crescimento e desenvolvimento, pode também representar um dos principais fatores de prevenção de algumas doenças na fase adulta: os hábitos alimentares da idade adulta estão relacionados com os aprendidos na infância (Rossi, 2008).

Segundo Oliveira et al. (2003), o consumo alimentar infantil se constrói segundo a disponibilidade e o acesso ao alimento em casa, às práticas alimentares e ao preparo do alimento em um contexto em que ao serem constantemente influenciadas do ponto de vista psicológico, socioeconômico e cultural, possivelmente terão atitudes reflexivas. Quando o meio ambiente é desfavorável, o mesmo poderá propiciar condições que levem ao desenvolvimento de distúrbios alimentares que, uma vez instalados, poderão permanecer ao longo da vida. Assim, no lar, se estabelece o convívio partilhado podendo ser propício à alimentação excessiva e/ou a um estilo de vida sedentário: pais que comem demais e optam por escolhas não saudáveis obviamente tornam-se exemplos não ideais aos filhos. Por outro lado, o exemplo positivo seria ter atitudes saudáveis, promover opções nutritivas selecionando e disponibilizando alimentos promotores da saúde e limitando o acesso aos alimentos promotores de doenças (fast food, alimentos ultraprocessados). A importância em ter uma família saudável, que viabilize o acesso a alimentos promotores da saúde/preventores de doenças baseia-se no fato de que crianças escolhem por familiaridade sendo necessária experimentação frequente em que elas associem às boas experiências a fim de que a aceitação seja duradoura chegando a ser um hábito (Pliner, 1982; Birch, 1992).

A familiaridade, mais especificamente, está intimamente relacionada ao acesso (Pliner, 1982; Birch, 1992) – como já dito, primeiramente é necessário que estejam disponíveis e acessíveis alimentos saudáveis, e o inverso para alimentos não saudáveis (Baranowski et al., 1999). Aqui cabe uma observação: o hábito alimentar nem sempre reflete preferências, mas para a criança as preferências exercem mais influência na construção do hábito alimentar; elas acabam consumindo o que gostam e o que mais as interessam, mas sempre é dentre o que há disponível e acessível em seu ambiente.

Essa formação educativa e familiar do gosto alimentar ocorre por transmissão intergeracional, que pode ser intencional ou não (ensinada ou observada e

apreendida). Entende-se por transmissão intergeracional, a herança material e simbólica⁸² passada de geração em geração. Essa transmissão se dá por meio de construções simbólicas que são passadas dos antecedentes aos descendentes. O simbólico constrói a realidade, estabelecendo um sentido imediato no mundo (Lima, 2004 apud Spanhol, 2008).

Neste sentido, o ser humano produz a si mesmo por meio de suas interações e a partir delas torna-se capaz de realizar trocas, produzindo modificações, especificamente com relação ao conteúdo do processo de socialização e, conseqüentemente, na maneira de transmitir/ensinar às novas gerações. Nessa perspectiva, a configuração familiar não é algo estático, mas sim um “palco de negociações”, onde seus personagens constantemente movimentam-se para reinterpretar informações, conceitos, significados e sentidos (Lima, 2004).

Spanhol (2010), revisando estudos que abordam a questão intergeracional em diversos contextos, concluiu que é comum a eles apontar a família como central na discussão sobre transmissão entre gerações. A família é considerada pela autora como o primeiro espaço de socialização, sendo a alimentação sua primeira aprendizagem social.

Estudos discorrem brevemente acerca da preservação de hábitos alimentares paternos em filhos (Toral et al., 2009; Quaioti, Almeida, 2006), sobretudo acerca das preferências alimentares, da habilidade culinária, ou relacionadas a receitas de família. Tantos outros estudos relacionam hábitos alimentares saudáveis de pais e parentes próximos de crianças como determinantes da alimentação saudável na infância. Neste último processo, a hipótese explicativa é que o processo educativo se dá pelo exemplo, pois crianças tendem a “copiar” os pais, os colegas, a família e outros atores sociais que participam de seu processo de formação (Birch, Davison, 2001; De Bourdeaudhuij, 1999; Contreras, J., Garcia, M, 2011; Pollan, 2014).

Quando esta criança torna-se adulta e responsável por outra criança, ela será por sua vez responsável pela formação alimentar, e para tanto, mecanismos de memória serão requisitados, e daí observa-se a perpetuação dos “saberes populares” onde se ensina o que se aprendeu (Birch, 1998; Pollan, 2014; Rossi et al., 2008).

Após leitura de tantas pesquisas que tratam o tema e analisando o documentário, vê-se como maior dificuldade ao processo de formação das preferências

alimentares saudáveis estão justamente relacionados à disponibilidade, acesso e familiaridade de alimentos ultraprocessados, assim como ao marketing relacionado a este tipo de produto, tanto no âmbito familiar quanto no contexto extrafamiliar. Aqui uma questão nos aparece: é que na atualidade não nos parece existir essa condicionalidade quase que perfeita, em que pais com bons hábitos terão filhos de mesmo perfil, ou que o contrário aconteça. Apesar de que seja o mais provável acontecer, ao assistir Muito Além do Peso, percebemos que o peso do desafio enfrentado no processo de construção do que se considera uma alimentação saudável é ainda maior – ainda que no ambiente doméstico existam opções saudáveis e disponíveis, a influência exercida pela indústria alimentícia e suas peças publicitárias parecem constituir a domesticidade, por coabitarem, como rotina, nos lares junto aos familiares, chegar sem pedir licença e com certa discricção, quando se percebe já faz parte, aparecem cada vez mais dentro dos lares, na intimidade das relações familiares, mesmo que não por concessão consciente dos pais e vão criando tensões, moldando preferências, conduzindo o gosto e o hábito alimentar e associando o consumo de tais produtos à falsa ideia de ser na atualidade a opção mais viável para o novo modo de viver do homem, positivado por se transvestir em uma boa escolha. Crianças são “bombardeadas” o tempo todo com propaganda estimuladora do consumo de “trash food”, e tem sido mais marcante para a construção do gosto que o “trabalho” educativo de formação de consumidores de comida saudável, gerando consumidores permanentes e dependentes deste tipo de comida.

A dificuldade em se reverter este quadro está no fato de que crianças consomem o que gostam associado ao fato de que o ciclo oferta-recusa leva frequentemente à substituição de alimentos naturais por alimentos industrializados, formulados para serem irresistíveis: extremamente agradáveis ao paladar, permeados de fantasia quando associados ao lúdico (personagens queridos por esse público), cada vez mais práticos e acessíveis do ponto de vista financeiro e de espaço. O resultado é justamente a realidade que Muito além do peso coloca: o poder que o desejo dos filhos exerce sobre os pais.

Estabelecida essa situação, lembra-se de um famoso ditado popular, já que não foi possível prevenir, é necessário remediar. O “remédio” para mudança de hábitos alimentares baseia-se no processo de mudança de comportamento, vencendo as barreiras que impedem a adoção de hábitos novos saudáveis e o abandono daqueles que são prejudiciais e estão arraigados nas famílias; e que, no caso do Brasil, são também consequência da entronização do industrial como símbolo do avançado, do moderno e do progresso, em detrimento de tudo aquilo

que dizia respeito aos modos de vida instituídos previamente e ligados ao Brasil rural, tornado símbolo, por sua vez, do atraso e de tudo que deveria ser evitado. Em que medida essas imagens de Brasil não repercutiram na transformação dos hábitos alimentares em direção ao industrializado no século XX? Em que medida comer o industrializado não significou afinar-se ao moderno?

Rossi et al (2008), em seu estudo de revisão sobre os determinantes do comportamento alimentar, traz que as refeições em família representam um importante evento na promoção de uma alimentação saudável. Quando os pais realizam refeições com os filhos, cria-se uma atmosfera positiva, servindo-se como um modelo para o comportamento alimentar, e as crianças tendem a melhorar a qualidade da alimentação. Estudos como estes apontam que retomar a tradição da família alimentar-se juntamente, é boa estratégia para o combate da má alimentação.

No documentário, temos duas realidades: os pais com longas jornadas de trabalho, moradores dos grandes centros brasileiros que impedem esse convívio familiar em torno da mesa, e nos recantos do país vemos as famílias moradoras de palafitas que preservam o hábito de alimentar-se coletivamente e em volta da mesa, porém que trazem à mesa, no lugar das jarras de suco, os potes de refrigerante; e dos quitutes regionais e tradicionais, os pacotes de biscoitos recheados, bolos de pacote, snacks etc.

O objetivo em criar ambientes promotores da alimentação saudável na infância e adolescência obviamente se expande ao contexto escolar, visto seu papel formativo, o tempo de estadia das crianças e adolescentes na escola e a influência de outros atores sociais presentes na escola. No Brasil, em 2006, foram instituídas as diretrizes para a promoção de alimentação saudável nas escolas em que, dentre outras considerações, o Ministério da Saúde e o Ministério da Educação reconhecem a escola como espaço propício à formação de hábitos saudáveis e à construção da cidadania. Trata-se de um elemento a ser contemplado no projeto político pedagógico das escolas e sua efetivação se dá pelo compromisso partilhado (gestão democrática) entre profissionais da educação e comunidade escolar e local (Brasil, 2006; Cervato-Mancuso, 2013). As diretrizes objetivam favorecer o desenvolvimento de ações que promovam e garantam a adoção de práticas saudáveis na escola tanto pública quanto privada, levando em conta que a alimentação deve ser entendida como direito humano adequado às necessidades biológicas, sociais e culturais dos indivíduos, de acordo com as fases do curso da vida e com base em práticas alimentares que

assumam os significados socioculturais dos alimentos (Brasil, 2006). O documento funciona como estratégia de apoio familiar, mas pela gestão compartilhada reforça o compromisso que os pais/responsáveis têm com essa função primeira.

O documento define a promoção da alimentação saudável nas escolas com base em cinco eixos prioritários: ações de educação alimentar e nutricional⁸³, considerando os hábitos alimentares como expressão de manifestações culturais regionais e nacionais; estímulo à produção de hortas escolares para a realização de atividades com os alunos e a utilização dos alimentos produzidos na alimentação ofertada na escola; estímulo à implantação de boas práticas de manipulação de alimentos nos locais de produção e fornecimento de serviços de alimentação do ambiente escolar (refeitórios, restaurantes, cantinas e lanchonetes); restrição ao comércio e à promoção comercial no ambiente escolar de alimentos e preparações com altos teores de gordura saturada, gordura trans, açúcar livre e sal e incentivo ao consumo de frutas, legumes e verduras; e monitoramento da situação nutricional dos escolares (Brasil, 2006).

Assim, o Ministério da Saúde e o da Educação são corresponsáveis por assegurar a implantação da Política Nacional de Alimentação e Nutrição (Brasil, 2012b) e, conseqüentemente, de parte da Política Nacional de Promoção de Saúde (Brasil, 2006) nas escolas, em consonância com os critérios de execução do Programa Nacional de Alimentação Escolar (Pnae). Este último, nascido na década de 1940, por sua vez, tem como objetivos atender às necessidades nutricionais do aluno no período escolar e, nesse contexto, promover hábitos alimentares saudáveis (Brasil, 2009).

Outro ponto que nos inquieta é que, ao invés de a escola assegurar a promoção da boa alimentação, sendo apoio aos pais, pois é o ambiente onde crianças passam cerca de metade do seu dia ativo, a realidade é justamente contrária. Como bem ilustrado em *Muito além do peso*: a oferta de alimentos no ambiente escolar vem ocorrendo sem compromisso com os princípios da alimentação saudável, em que vemos alimentos de baixo valor nutricional fazendo parte do cardápio da merenda escolar – embutidos e enlatados; alimentos industrializados nas cantinas das escolas e nas lancheiras trazidas de casa, além da presença dos ícones da rede fast-food internacional promovendo momentos lúdicos com as crianças. E devemos considerar que o ingresso em ambiente escolar tem sido cada vez mais precoce, bem como a quantidade de tempo das crianças nas instituições escolares vem se ampliando. Isto é, ainda que pese bastante o lugar

da família na constituição do padrão alimentar, aquilo que é disponibilizado na escola, bem como as interações com as outras crianças têm ganhado cada vez mais elevado destaque na formação dos gostos alimentares infantis - para além do acesso cada vez mais cedo aos diferentes meios de disseminação de propagandas de produtos atrelados a estilos de vida tornados desejáveis (TV e internet, especialmente). Ou seja, a família se mantém no mesmo lugar de referência na vida das crianças como em tempos atrás?

Por fim, outro possível interferente do hábito alimentar saudável diz respeito ao nível de informação do consumidor sobre a qualidade dos alimentos que adquire. Segundo o testemunho de consumidores apresentados pelo filme, não há consciência dos riscos à saúde que tais alimentos podem acarretar, sendo em alguns casos a informação veiculada como, por exemplo, “integral” ou “assado”, associada erroneamente à classificação saudável. A questão é que a exploração da propaganda de alimentos ultraprocessados tem induzido o consumidor a pensar que alimentos industrializados fortificados são necessariamente mais saudáveis (Bielemann et al., 2015).

O estudo brasileiro de Scagliusi e seus colaboradores (2005) ilustra a problemática acima descrita: relatam que propagandas divulgadas tanto nas embalagens de produtos alimentícios assim como em materiais promocionais localizados em pontos de venda, quando analisados, continham informações confusas e incompletas, podendo induzir o consumo baseado em interpretações equivocadas. Tal situação pode ser muito bem ilustrada pelas cenas do documentário em que tanto crianças quanto adultos não têm noção, por exemplo, do quanto de açúcar pode conter em determinado produto alimentício e o quanto do consumo regular do mesmo representa de consumo de açúcar.

Indústria de alimentos e marketing: quem são? Para quem são? Em que resulta?

Um dos objetivos das ferramentas do marketing⁸⁴ veiculadas na forma de campanhas publicitárias em meios de comunicação é poder gerar elevação do volume de produtos vendidos divulgados por uma empresa no mercado, ou seja, satisfazer um determinado grupo de consumidores (Arthey, 1989; Armstrong et

al., 2009). Ou, como afirma Campbell (2006), o objetivo é satisfazer vontades, e não necessidades.

Segundo o Institute of Medicine (2006), há grande evidência de que marketing de alimentos e bebidas influencia as preferências de consumo de produtos de baixo valor nutritivo e elevada densidade calórica, sendo um dos possíveis contribuidores para a má alimentação e, por consequência, associação com o aumento do risco de desenvolver distúrbios relacionados à dieta principalmente em crianças. Isso se dá porque cabe ao marketing aplicado à indústria de alimentos identificar os fatores que irão consciente ou inconscientemente determinar a aquisição do produto e fidelização (Cohen, 2008).

A expansão da aquisição de TVs por famílias brasileiras modificou as estratégias de marketing e propaganda das empresas que produzem e vendem alimentos. Aliado a tal questão, crianças e adolescentes têm adotado estilo de vida sedentário, passando mais horas na frente de telas que ativos. O tempo despendido por crianças e adolescentes assistindo à programação de TV no Brasil excede a recomendação de 30 minutos diários da Organização Mundial de Saúde (2003)⁸⁵, sendo apontado por diversos estudos como $\geq 2,5$ horas/dia (Sartori, 2013). “Juntando o útil ao agradável”, indústrias de alimentos veiculam seus produtos em comerciais de TV objetivando acesso ao público infantil, fazendo uso de apelo emocional, embalagens atrativas, slogans e jingles repetitivos, gerando impacto consciente e inconsciente no consumidor infantil (Connor et al., 1997), uma vez que no que a elas diz respeito, há interferência da propaganda no conhecimento, preferências e comportamento alimentar, e daí estratégias persuasivas irão incentivar a formação do gosto, gerando demanda por consumo frequente de alimentos inadequados nutricionalmente, manipulados pelo marketing.

Almeida e colaboradores (2002) analisaram peças publicitárias veiculadas de segunda a sábado em todos os horários pelas três principais redes de televisão brasileira no período de 1998 a 2000, concluindo que a categoria “alimentos” foi a de maior frequência dentre o que era anunciado. Quando analisada a qualidade do que era divulgado, 57,8% foi classificado como gorduras, óleos, açúcares e doces e de elevado teor de sal. Em contrapartida não foram identificados anúncios para frutas, legumes e verduras.

Outras pesquisas identificaram que crianças realmente desejam consumir alimentos veiculados por anúncio publicitário, e que este desejo é quase sempre

atendido pelos pais quando há solicitação de compra pelos filhos, além do que, quando os produtos estão associados a brindes, crianças valorizam mais (Miotto; Oliveira, 2006). Na era digital, o controle em relação ao tipo de contato das crianças com propaganda direta ou indireta é menor ainda.

O que nem sempre é sabido é que a indústria de alimentos tem o papel de fornecer informações completas e confiáveis, esclarecer eventuais dúvidas do consumidor, além de promover publicidade visando à alimentação saudável (ADA, 2002). No contraponto, Machado (2006), em seu trabalho sobre análise da dimensão nutricional do consumerismo na indústria de alimentos, descreve justamente as estratégias contrárias e competitivas da indústria de alimentos contra a saúde pública por meio de divulgação de informação confundidora, afetando negativamente o perfil de consumo. O exemplo dado pelo autor que nos chama mais atenção e que também nos remete à discussão trazida pelo filme é a comparação entre produtos in natura e produtos ultraprocessados via publicidade, em que, por exemplo, “suco de caixinha” parece ao consumidor semelhante ao suco in natura.

Em outros termos, a aparente contradição da afirmação do caráter histórico da construção do gosto alimentar, por transmissão intergeracional, num debate que trata de crianças que trazem novos hábitos alimentares em comparação às recentes gerações anteriores, cujos hábitos alimentares estavam ligados aos produtos in natura por séculos, se desfaz na medida em que percebemos: 1) mudanças cruciais nos padrões de significação dos alimentos, na valorização do industrial como moderno, no século XX; 2) mudanças nos modos de vida e de sociabilidade, levando a que pais passem mais tempo na rua e disponham de menos tempo para preparar os alimentos em ambiente doméstico; 3) mudanças no modo de vida das crianças, que têm seu círculo de relações ampliado para além da família bem mais cedo, passam a frequentar ambiente escolar também mais cedo e fazem uso dos meios de comunicação e informacionais a partir de tenra idade, tendo contato com propagandas diretas e indiretas e diversificados estilos de vida. Assim, os grupos secundários passaram a atuar mais cedo na vida das crianças, sem que estas tenham sedimentado seus gostos, por um lado, e, por outro, mudaram os padrões de consumo também dos mais velhos em função das alterações nos estilos de vida. A dinâmica atual tem levado a que os adultos passem mais tempo fora de casa e busquem por praticidade para acesso e preparo dos alimentos – a dedicação ao cozinhar se tornou uma espécie de pequeno luxo do mundo gourmet. Os alimentos industrializados vêm responder a essa demanda. Por outro lado, as crianças têm seu espectro social de

relacionamentos ampliado para além do circuito familiar desde cedo – em creches e escolas, quando pensamos nas relações face a face, mas também quando tratamos das relações mediadas. Em acréscimo, cabe destacar que, em famílias mais privilegiadas, os funcionários da casa podem se tornar importante fonte através da qual as crianças obtêm alimentos e referências de gosto, o que também significa um deslocamento de papéis.

O lugar de destaque da família como referência do que deve ser perseguido acaba, em alguma medida, esmaecido em detrimento daquilo que é considerado o gosto dos pais parece ultrapassado, bem como o próprio consumo dos adultos têm também mudado na direção do industrializado, o que chega também aos pratos das crianças. De qualquer modo, o fosso estabelecido entre o universo dos pais e dos filhos, em especial no mundo das redes digitais, parece se ampliar crescentemente. A fala e as indicações dos pais, antes aceitas sem muitos questionamentos como discurso de autoridade, passam a ser confrontada a partir daquilo que é a vida dos vizinhos, dos colegas, das personagens preferidas da TV e da internet. As crianças passam a ter maior voz e poder na definição do que deve estar acessível a elas em ambiente doméstico e do que deve ser consumido na rua e na escola, em especial quando confrontam pais ocupados e culpados por sua ausência sistemática. A construção dos poucos momentos juntos como momentos felizes equivocadamente passa pela aceitação a que crianças imaturas determinem as escolhas do que deve ser ingerido.

Daí, a tarefa de alimentar adequadamente os filhos que sempre fora tida como responsabilidade desafiadora passa a parecer tarefa impossível de ser cumprida, e o “comer bem para poder crescer” é substituído pelo “comer”, em que o fundamental é manter a criança alimentada, independente de como, e nesse sentido, as consequências das escolhas alimentares passam a habitar num universo distante da consciência, não somente dos pais, mas da sociedade, afinal, tem sido difícil argumentar “desculpas” para 33,5% de crianças brasileiras com excesso de peso.

O cinema, a educação e o documentário

Desde os primórdios do cinema, no final do século XIX, as suas funções

pedagógicas são ressaltadas. A ampla circulação das “imagens em movimento” viabiliza a sua utilização com perspectivas educacionais por diversas instituições nos âmbitos da ciência, da religião e da política. A exibição de filmes também foi considerada como um novo meio de educação e divulgação do conhecimento científico, bem como uma potente mediação para publicidade e propaganda, seja para política seja para o mercado.

No Brasil, a relação entre cinema e educação se torna pauta nas agendas de diversos segmentos sociais, incluindo setores da Igreja Católica e movimentos anarquistas. Segundo Catelli (2008), já nos anos 1920, educadores, intelectuais e políticos, conhecidos como pioneiros da educação ou escolanovistas, argumentavam que a modernização da sociedade brasileira se daria por meio de uma série de reformas educacionais que levassem em consideração elementos de racionalidade e eficiência nas políticas públicas. Defendiam em suas propostas educacionais a utilização da ciência como procedimento de inovação e do cinema como potente meio educativo da população brasileira. É possível encontrar registros dessas ideias em matérias nos jornais diários, em artigos de revistas especializadas em cinema, como a Cinearte, nos anos 1920 e em livros publicados nos anos 1930. Segundo Favaretto (2004, p. 10), são vários os indícios da rápida importância atribuída ao cinema pelos educadores, manifesta em estudos e iniciativas educacionais, a exemplo do livro pioneiro de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, Cinema e educação, publicado em 1930, do livro de Canuto Mendes de Almeida, Cinema contra cinema, publicado em 1931.

Entretanto, torna-se importante registrar que o uso do cinema no ensino e na pesquisa científica no Brasil remonta aos anos 1910 quando se iniciou a constituição de uma filmoteca no Museu Nacional no Rio de Janeiro. Segundo Souza (2001, p. 162), esse acervo foi sendo formado e mais tarde enriquecido, principalmente pelos documentos recolhidos e produzidos durante o trabalho realizado pela Comissão de Linhas Telegráficas comandadas por Cândido Rondon, que sempre se empenhou em documentar fotográfica e cinematograficamente suas explorações geográficas, botânicas, zoológicas e etnográficas. Em 1912, Roquete Pinto trouxe de Rondônia os primeiros filmes sobre os índios Nhambiquaras, que foram projetados no Salão de Conferências da Biblioteca Nacional. Conforme informa o autor, ainda na década de 1920, encontram-se registros em revistas e jornais brasileiros que publicaram sobre a utilização do cinema no âmbito educacional, no entanto, ao que parece, nenhuma experiência mais sistematizada se realizou até 1929, quando Fernando Azevedo, então diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, organizou uma

ação oficial e determinou o emprego do cinema nas escolas primárias do Distrito Federal. Nesse mesmo ano, Jonathas Serrano, então Diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, organizou a I Exposição de Cinematografia Educativa.

Nessa perspectiva, o cinema educativo, que era uma proposta vinculada a projetos de modernização do Brasil, se realizou especialmente com a produção de filmes documentários. Esses, concebidos como verdadeiros arquivos de imagens de diferentes grupos humanos, de localidades geográficas, de diversas culturas, que passam a compor verdadeiros arquivos enciclopédicos sobre o mundo. A exibição desses filmes foi compreendida como novo meio de educação e divulgação do conhecimento científico.

A necessidade de criar novos acessos de comunicação, visando à integração nacional, nas primeiras décadas do século XX, foi a ênfase de vários projetos de modernização do país. Não por acaso, o rádio e o cinema foram ressaltados como meios que serviriam à educação popular. Essas proposições culminaram na implantação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince)⁸⁶, em 1936, que tinha a missão de documentar as atividades científicas e culturais realizadas no país para difundi-las principalmente nas escolas. Acreditava-se que o cinema, enquanto tecnologia moderna, constituía-se relevante meio de comunicação de massa e importante instrumento de mudança social.

Formador de opiniões, o cinema passou a ser visto como meio de divulgação e propagação de uma determinada visão de nação brasileira. As possibilidades técnicas do cinema, aliadas ao gosto popular pela diversão que a cada dia ampliava as estatísticas de público, despertaram o interesse de integrantes do governo que projetavam a reforma da sociedade pela via da reforma do ensino, valorizando os instrumentos de difusão cultural.

Na contrapartida desse movimento ancorado em projetos de modernização para o país, o cinema também comparece entre as modernas opções de lazer e adquire centralidade como meio de influência no comportamento e nas mudanças de hábitos em relação ao uso do tempo livre. Durante um bom período no século XX, exerceu quase que solitariamente – até o surgimento e democratização do acesso à televisão – papel fundamental, na veiculação de imagens e áudioimagens, influenciando na formação e na transformação de modos de significação, bem como conferindo sentido a experiências e práticas cotidianas.

Certamente as produções cinematográficas, desde a tenra idade, passaram a

compor o rol criativo e expressivo da condição humana, constituindo fundos de conhecimento e estruturando, nos fluxos entre produção e exibição, processos de aprendizado e práticas sociais. Dentre essas, destaca-se o papel formativo dos cineclubes, das mostras e festivais de cinema. Para Lisboa (2007, p. 359), as atividades promovidas pelos cineclubistas na América Latina (especialmente no Brasil, Argentina e Cuba), respeitando as especificidades de cada país, foram responsáveis pela abertura de um intenso debate intelectual internacional sobre os impasses da implantação de uma indústria cinematográfica com preocupações socioculturais em países com mercados onde a hegemonia da produção norte-americana já era preponderante. Esses debates foram marcados pela discussão da renovação temática para a produção de cinema nacional, destacando o cinema como produto cultural. Nas diversas revistas e boletins informativos dos cineclubes observam-se discussões teóricas nas quais o cinema comparece como importante meio para difusão cultural e formação de públicos com elevada capacidade crítica.

Reconhecido como uma das grandes expressões criativas do século XX, para Gusmão (2006; 2008), o cinema viabilizou, nos percursos de seu desenvolvimento, teias de ações humanas que ao longo do processo histórico estruturaram aprendizados e instituições, delineando processos de formação e novas ocupações que surgiram a partir dele e em sua função, notadamente os quadros técnicos, artísticos e comerciais nos âmbitos de produção, distribuição e exibição. Com o surgimento de outras técnicas de difusão da imagem, outras telas se acrescentam à grande tela do cinema (televisão, computadores, consoles de videogames, telefones celulares, etc.), instaurando e ampliando as ambiências audiovisuais e sua repercussão no plano das subjetividades e das interações, nos regimes culturais e nos modos de vida. Nas duas primeiras décadas do século XXI, os processos áudio-imagéticos adensaram-se com as redes multimidiáticas e a linguagem audiovisual passou a ocupar cada vez mais centralidade nos processos de comunicação e interação das relações humanas. Nessa configuração percebe-se a existência de disputas de sentidos e tensões que surgem entre agentes da produção audiovisual, que, ao se expressarem por diferentes eixos interpretativos, manifestam distintas compreensões e compromissos, pautando trajetórias, demarcando limites e mobilizando empreendimentos.

Sendo assim, pode-se dizer que a produção de documentários, embora a enorme diversidade filmes, representantes dos mais diversos métodos, estilos e técnicas, está ancorada numa tradição cinematográfica que objetiva estimular a ampliação dos fundos de conhecimento promovidos pelas relações humanas, mediante

registros áudio-imagéticos que possibilitam tanto pautar problemas como apontar soluções nos âmbitos das relações socioeconômicas e culturais. Da-Rin (2006, p. 18) considera que não há como negar a persistência de uma tradição constituída por diretores, produtores e técnicos que se autodenominam documentaristas, bem como desconsiderar as associações, agências financiadoras, mostras especializadas, publicações, críticos e um público fiel.

Uma briga desleal: quem se sobrepõe na disputa pelo desejo?

Ainda assim, estamos longe de poder afirmar que há uma distribuição equitativa dos diferentes formatos do audiovisual na vida das pessoas. Em outras palavras, importa perceber como as disputas se estruturam tendo o audiovisual por base. Afirmar, por outro lado, o lugar assumido pelas propagandas oriundas da indústria de alimentos significa ter em conta o papel que o audiovisual cumpre na conformação dos gostos e consumos alimentares. Como afirma Campbell (2001, 2009), aquilo que se constrói é um mundo de fantasias do qual participa o objeto a ser consumido como detalhe e como caminho. A estratégia, em suma, é marcada pela elaboração de uma narrativa através da qual o objeto adquire significado simbólico desejável. Aquilo que se comercializa, na verdade, é o estilo de vida, e as emoções a ele atreladas, a que o objeto daria acesso. Essa é, conforme Bauman (2008), a grande ilusão do universo do consumo no mundo capitalista: se o objeto é consumido e, a partir daí nada ocorre, uma vez que um objeto não pode garantir a felicidade prometida, o erro, pela lógica do individualismo capitalista, estaria em seu consumidor, e não no procedimento, que permanece inquestionado. No caso do consumo de alimentos, observa-se promessa de felicidade, bem-estar, charme, saúde, modernidade, estar-em-dia... enquanto elementos-chave a serem buscados a partir de comidas entendidas como gostosas, mas nem sempre saudáveis – como afirmado, a publicidade de alimentos têm em seu centro normalmente os menos saudáveis. O alimento deve ser nutritivo e gostoso, mas, na lógica da vida moderna, o consumo do prazer acaba tornando-se prescindível à nutrição. Alia-se a isso, conforme apontado, que as propagandas de produtos alimentícios, bem como suas embalagens (no caso do industrializado), são confusas e incompletas, dificultando as escolhas mesmo daqueles que têm efetivas preocupações nutricionais.

De qualquer modo, é essa publicidade feita por uma indústria rica em recursos financeiros que chega através de diferentes caminhos a um sem número de consumidores – adultos e crianças, ricos e pobres – em diferentes partes do mundo. E se trata de produtos publicitários audiovisuais que, portanto, detêm importante poder de formação dos gostos, mas numa direção que, a depender do produto, pode ser bastante questionável do ponto de vista nutricional. Tais narrativas são de fácil acesso, são tecnicamente bem construídas, são imagetivamente atrativas, são desejadas, mesmo a despeito de argumentos, às vezes, frágeis a um espectador mais atento. No entanto, o que importa aqui é evidenciar o caráter, de qualquer modo, formativo do audiovisual. E, deste modo, evidenciar que o mesmo audiovisual é sacado na condição de estratégia de contramedida quanto a um tipo de divulgação de produtos alimentícios que têm contribuído significativamente para o aumento da obesidade infantil.

Em outros termos, o documentário *Muito além do peso*, enquanto produto audiovisual, pretende ser um contraponto em relação a um tipo de uso do audiovisual que estaria a serviço da indústria de alimentos e que primaria pelo objetivo de fazer comprar certos tipos de produtos, independente do cuidado à saúde. O filme, apesar de também estar ligado ao desejo de consumo de determinadas coisas, cumpre, no caso, um papel formativo que vai à direção da correlação entre consumo e informação. Não se trata do apelo a marcas, mas sim a um determinado modo de vida ligado a padrões alimentares amparados por argumentos que se querem racionais por serem fundados em pesquisas, o que é continuamente explicitado no vídeo através de dados científicos referenciados. No entanto, apesar de tratar de um documentário que conseguiu obter reconhecimento e visibilidade, quem é sua audiência? Quem tem efetivamente acesso ao vídeo?

O audiovisual é estratégia recorrente e em diferentes usos. O que observamos é uma briga desleal tendo no centro do palco produtos distintos em seus objetivos e alcance. Obviamente, se falamos de uma vasta indústria de alimentos, somos obrigados a confrontá-la com as variadas ações que têm sido desenvolvidas por diferentes agentes, em diferentes lugares do mundo, no sentido de refrear o consumo pouco saudável de alimentos e de estimular outras práticas saudáveis associadas, como a atividade física, em especial a partir dos anos 1970. Trata-se de ações nem sempre coordenadas e que fazem uso de recursos financeiros consideravelmente mais restritos, mas que cumprem, ainda assim, papel formativo importante e que têm ganhado significativa contribuição da disseminação da vida saudável como ideal e, mais recentemente, dos contornos

socialmente distintivos atribuídos ao consumo de orgânicos, macrobióticos, dentre outros, a partir dos apelos ao consumo consciente do debate ecológico e com a onda do fitness. São aliados na construção de um consumo alimentar pautado na saúde e na descoberta de novos sabores e outras formas de prazer, mesmo quando ligados ao esforço da mudança de certos hábitos de consumo, e não deixam de ser certo retorno a certas tradições alimentares.

Em outros termos, afinidades eletivas vão se constituindo e contribuindo para mudanças, ainda tímidas seguramente, nos cardápios de restaurantes, das casas dos brasileiros e, conseqüentemente, nos pratos infantis no contexto atual. De qualquer modo, vem se tornando distintivo ter apreço pela alimentação saudável e pouco calórica (Bourdieu, 2007), servindo como forte marcador classificatório na definição do bom gosto, este, no caso da busca por alimentos saudáveis, fechado ainda a grupos muito restritos, em especial por implicar em sacrifícios aos novatos (que conformariam a maioria numérica da população) – no caso, o sacrifício de renunciar o acesso e o gosto fácil em nome de uma nova ordem de sabores e aromas, bem como o sacrifício da disponibilidade em desprender tempo e recursos para a aquisição e preparação do saudável. De qualquer modo, o distintivo funciona como forte forma de pressão à transformação das condutas, e ele, na era informacional, se dissemina fundamentalmente através do audiovisual na época da gourmetização da vida.

O que acontece é que o marketing se apropria das tendências para vender, e a tal questão do natural, fit, gourmet e até mesmo o saudável passam a ser foco da indústria alimentícia, em que os sucos industrializados passam de 1% de fruta para 100%, sem conservantes e sem adição de açúcares e os molhos prontos apresentam comumente em seus rótulos a denominação “caseiro”, os famosos nuggets divulgados como mistura de ingredientes químicos e aparas de carnes aparecem agora na versão 100% carne de aves, as linhas de fast food vendem sanduíches com hambúrguer agora artesanais, dentre outros exemplos. Nesse mesmo sentido, as peças publicitárias começaram a utilizar-se das recomendações (regras de ouro) do Guia Alimentar para População Brasileira, recentemente publicado (2014). Dito tudo isso, há possibilidade de questionar o quanto desleal é essa disputa? Nos parece que Muito Além do Peso é nesse sentido uma valiosa, porém pontual, iniciativa quando se depara com o poder que tem a “entidade” Indústria de Alimentos.

Considerações finais

“Nunca se falou tanto sobre comida”, afirmou a antropóloga Livia Barbosa (2009, p. 39-40). Como acentua a autora, comida se tornou o centro de um debate que se funda em diferentes dimensões: gastronômica, nutricional, química e mesmo política, para além de socioantropológica. Isso tem contribuído a que a comida compareça em diferentes expressões culturais, como a literatura e o cinema:

Um levantamento superficial da última década nos indica mais de sessenta livros em que a comida é a personagem central, como é o caso de *Debt to Pleasure*, de John Lanchester, *Conforta-me com maçãs*, de Ruth Reichl, e *O cinema vai à mesa*, de Rubens Ewald Filho e Nilu Lebert. Da mesma forma, podem-se citar filmes como *Estômago*, dirigido por Marcos Jorge, além de mais de 30 filmes desde a década de oitenta. (Barbosa, 2009, nota 2, p. 40)

Podemos acrescentar os programas, em rede aberta e fechada, e as séries que tratam de comida. Tal centralidade pode ser compreendida a partir das tensões que se deflagraram em torno da comida e do comer nas disputas do que é e do que pode ser a alimentação, bem como do modo como os alimentos se tornaram importante objeto de consumo, com o “comer na rua”, mas também numa época guiada pela busca por prazer, e o comer é entendido como fonte de prazeres, pelo que é ingerido (a comida em si), pelo momento do qual o comer faz parte e se torna principal motivador/pretexto e, mais recentemente, pela ênfase no prazer da expertise no preparo de alimentos diferenciados.

Nosso interesse aqui traz também como objeto central a comida, numa preocupação ligada às sociabilidades e relações sociais, na triangulação da comida com o consumo e com as expressões culturais, especificamente as audiovisuais, mas numa direção distinta à apontada pela antropóloga no fragmento acima transcrito. Nossa intenção, a partir do problema de saúde e social ligado à obesidade infantil, foi apresentar elementos ao debate sobre o papel do audiovisual na constituição dos comportamentos, seja na conformação

de um modo de vida mais saudável ou em seu oposto. Neste sentido, aquilo que se apresenta fortemente, a partir de documentários como *Muito além do peso*, é a luta desigual estabelecida a partir de dois formatos de produtos audiovisuais, que contam com diferentes gamas de recursos financeiros, de estruturação de seus produtos, de alcance (em termos de volume de espectadores) e de público-espectador (em diversidade).

O estilo de comer, ligado a produtos industrializados, passa a ser uma opção quase imposta pelo próprio modo de vida chamado moderno, pela sua adequação e comodidade: as distâncias entre casa e trabalho têm aumentado, a disponibilidade de tempo para realizar refeições tem diminuído, o custo de refeições prontas tem se tornado cada vez mais acessíveis, a disponibilidade de estabelecimentos de fast food têm superado a dos que oferecem alimentação com uma lógica contrária, e as novas gerações têm perdido a habilidade de cozinhar tornando o cru em cozido (Garcia, 2003; Collaço, 2004).

Mais ainda, o padrão alimentar que adota uma “dieta” industrializada traz consigo prejuízos do ponto de vista cultural e do ponto de vista da saúde. Alimentos ultraprocessados têm composição nutricional desbalanceada, favorecem o consumo excessivo de calorias e substituem alimentos in natura ou minimamente processados, sendo o seu consumo relacionado ao adoecimento crônico da população. As formas de produção, distribuição, comercialização e consumo destes alimentos afetam de modo desfavorável a cultura, a vida social e o meio ambiente (Brasil, 2014).

O impacto na cultura advém da padronização alimentar mundial, em que culturas alimentares genuínas passam a ser vistas como desinteressantes, especialmente pelos jovens, e assim como consequência é criado o desejo de consumir cada vez mais para que pessoas tenham a sensação de pertencer a uma cultura moderna superior. Escolher pelo fast-food torna a preparação de alimentos, a mesa de refeições e o compartilhamento da comida desnecessários. Industrializar alimentos é danoso ao ambiente, ameaçando a sustentabilidade do planeta, simbolicamente demonstrado pelas pilhas de embalagens desses produtos descartados no ambiente, além de estimular monoculturas dependentes de agrotóxicos e fertilizantes, envolver longos percursos de transporte gerando emissão de poluentes e necessita de grande quantidade de água para a sua produção, portanto, degrada e polui o ambiente, reduz a biodiversidade, compromete as reservas hídricas e de energia e de outros recursos naturais (Brasil, 2014).

Apesar dos argumentos contra o consumo maciço de industrializados, eles se tornaram padrão. Um aliado fundamental à difusão deste modo de vida têm sido as peças publicitárias, bem como a inserção desses alimentos em outros produtos audiovisuais como propaganda indireta (séries, filmes e novelas) a que pessoas de diferentes faixas etárias têm acesso. No entanto, como evidenciado, se grandes somas de dinheiro têm sido desprendidas para a formação de um gosto alimentar que se conforma ao industrializado; por outro lado, o mesmo audiovisual tem se mostrado estratégia fundamental à construção de contramedidas que buscam a reversão de tal quadro, ainda que haja significativo desequilíbrio nesta balança de poder. Produtos, a exemplo do documentário *Muito além do peso*, que está longe de ser o único do gênero, são importante contribuição à difusão de informação e transformação das rotinas, mas, sem dúvidas, precisamos ampliar a escala de ações para mais significativas mudanças. O consumo de orgânicos, por exemplo, apesar de estar em franco crescimento, ainda tem presença muito pequena nas refeições brasileiras – é consumo de nicho. Segundo Portilho, as pesquisas revelam um

perfil relativamente semelhante de consumidores [de orgânicos], com resultados coincidentes tanto em países de alta renda quanto naqueles de baixa renda: mulheres, em sua maioria casadas e com filhos, moradoras de áreas urbanas, na faixa etária entre 30 e 50 anos, bom nível educacional e classe de renda média e média-alta. (2009, p. 62)

Ou seja, há possibilidade de reversão deste difícil quadro, apesar de o caminho ser tortuoso, e apostamos que o audiovisual é um recurso de peso para isso.

Referências

ARTHEY, David. Acceptable food for the future meeting consumer demand. *British Food Journal*. 1989;91, v. 9, p. 18-21.

BARANOWSKI, Tom; CULLEN, Karen Weber; BARANOWSKI, Janice. Psychosocial correlates of dietary intake: advancing dietary intervention. *Annu Rev Nutr.* 1999; 19, p. 17-40.

BARBOSA, Lívia. Comida e sociabilidade no prato do brasileiro. In: BARBOSA, Lívia, PORTILHO, Fátima, VELOSO, Letícia (Orgs.). *Consumo: cosmologias e sociabilidades.* Rio de Janeiro: Mauad X; Seropédica, RJ: EDUR, 2009, p. 39-60.

BAUMAN, Zigmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BIELMANN, Renata M.; et al. Consumo de alimentos ultraprocessados e impacto na dieta de adultos jovens. *Rev. Saúde Pública.* 2015.

BIRCH, Leann. L. Children's preferences for high-fat foods. *Nutr Rev.* 1992, v. 50, n. 9, p. 249-55.

BIRCH, Leann. L. Psychological influences on the childhood diet. *J Nutr,* 1998.

BIRCH, Leann. L.; DAVISON, Kirsten. K. Family environmental factors influencing the developing behavioral controls of food intake and childhood overweight. *Pediatr Clin North Am,* v. 48, n. 4, p. 893-907, 2001.

BLOCH, Françoise; BUISSON, Monique. *La garde des enfants - une histoire de femmes: entre don, équité et rémunération.* Paris: L'Harmattan, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.* São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRASIL. Lei nº 11.346, de 15 de setembro de 2006. *Lei Orgânica de Segurança Alimentar e Nutricional. Dispõe sobre Criação do Sistema Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional.* 2006.

BRASIL. Lei Nº 11.947, de 16 de junho de 2009. Dispõe sobre o atendimento da alimentação escolar e do Programa Dinheiro Direto na Escola aos alunos da educação básica. *Diário Oficial da União,* 2009; 17 jun.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Política Nacional de Alimentação e Nutrição.* Brasília.

BRASIL. Ministério da Saúde (MS). Política Nacional de Promoção da Saúde. Brasília: MS; 2006.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. Guia alimentar para a população brasileira. 2. ed. Brasília, 2014. 156p.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Marco de Referência de Educação Alimentar e Nutricional para as Políticas Públicas. Brasília, 2012a.

BRASIL. Portaria Interministerial nº 1.010, de 8 de maio de 2006. Institui as diretrizes para a promoção da alimentação saudável nas escolas de educação infantil, fundamental e nível médio nas redes públicas e privadas, em âmbito nacional. Brasília: Diário Oficial da União, 09 maio 2006. Brasil. Rio de Janeiro; 2010. 150p.

CAMPBELL, Colin. A ética romântica e o espírito do consumismo moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CAMPBELL, Colin. Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do consumo moderno. In: BARBOSA, Livia, CAMPBELL, Colin (Orgs.). Cultura, consumo e identidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 47-64. 2012b. 82p.

CATELLI, Rosana Elisa. Cinema educativo, 1920-1930: a educação das massas e a educação do cinema nacional. Anais do 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, organizado pela Universidade Federal Fluminense em Niterói/RJ, com o tema: “200 anos de mídia no Brasil – Historiografia e Tendências”. Niterói/RJ, 2008.

CERVATO-MANCUSO, Ana Maria; et al. O papel da alimentação escolar na formação dos hábitos alimentares. Rev. Paul. Pediatr, 2013, v. 31, n. 3, p. 324-30.

CESSE, Eduarda Angela Pessoa. Epidemiologia e determinantes sociais das doenças crônicas não transmissíveis no Brasil [Tese]. Recife: Centro de Pesquisas Aggeu, Magalhães, Fundação Oswaldo Cruz; 2007.

COLLAÇO, Janine Helfst Leicht. Restaurantes de comida rápida, os fast foods, em praças de alimentação de shopping centers: transformação no comer. Estudos

Históricos, n. 33, p. 116-135, 2004.

CONTRERAS, Jesús; GARCIA, Mabel. Alimentação, sociedade e cultura. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DE BOURDEAUDHUIJ, Ilse. Family foods rules and healthy eating in adolescents. J Health Psychol, v. 2, n. 1, p. 45-56, 1997.

FAVERETTO, Celso. Prefácio. In: SETTON, Maria da Graça J. (org). A cultura da mídia na escola: ensaios sobre cinema e educação. São Paulo: Annablume, 2004.

GILLESPIE, A. H.; ACTERBERG, C. L. Comparison of family interaction patterns related to food and nutrition. J Am Diet Assoc 1989;89:509-12.

GUSMÃO, Milene. Memória, cinema e educação: algumas considerações sobre cineclubes, Estado e Igreja Católica no Brasil pós-1930. In: LOMBARDI, José Claudinei; CASIMIRO, Ana Palmira B.S. Casimiro; MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (orgs). História, cultura e educação. Coleção Educação Contemporânea. Campinas, S.P.: Autores Associados, 2006.

GUSMÃO, Milene. Dinâmicas do Cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI. 2008. 301f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICAS. Pesquisa de Orçamentos Familiares 2008-2009: Análise do consumo alimentar pessoal no Brasil. Rio de Janeiro, 2010.

IOM. Institute of Medicine. Food Marketing to Children and Youth: Threat or Opportunity? Washington; 2006.

KOTLER, Philip. Princípios de marketing. São Paulo: Pearson; 2005

LIMA, Maria de Fátima Evangelista M. A demanda e escolha das mães por educação infantil: um novo tema para o estudo da educação infantil. 2004. 236f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,

São Paulo.

LISBOA, Fátima S. G. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria; MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

OLIVEIRA, Ana Mayra, CERQUEIRA, Eneida M. M, SOUZA, Josenira Silva, OLIVEIRA, Antonio Cesar. Sobrepeso e obesidade infantil: influência de fatores biológicos e ambientais em Feira de Santana, BA. Arq Bras Endocrinol Metabol, 2003, v. 47, n. 2, p. 144-50.

PLINER, Patrícia. The effects of mere exposure on liking for edible substance. Appetite, 1982, v. 3, n. 3, p. 283-90.

POLLAN, Michael. Cozinhar: uma história natural da transformação. São Paulo: Instrínseca, 2014.

POPKIN, Barry M; et al. The nutrition transition in China: A cross sectional analysis. Eur J Clin Nutr, v. 47, p. 333-4, 1993.

PORTILHO, Fátima. Sociabilidade, confiança e consumo na feira de produtos orgânicos. In: BARBOSA, Livia, PORTILHO, Fátima, VELOSO, Letícia (Orgs.). Consumo: cosmologias e sociabilidades. Rio de Janeiro: Mauad X; Seropédica, RJ: EDUR, 2009. p. 61-86.

QUAIOTI, Teresa Cristina Bolzan; ALMEIDA, Sebastião de Sousa. Determinantes psicobiológicos do comportamento alimentar: uma ênfase em fatores ambientais que contribuem para a obesidade. Psicologia USP, v. 17, n. 4, p. 193-211, 2006.

ROSSI, Alessandra; MOREIRA, Emília Addison Machado; RAUEN, Michelle Soares. Determinantes do comportamento alimentar: uma revisão com enfoque na família. Rev. Nutr., Campinas, v. 21, n. 6, p. 739-748, Dec. 2008.

ROZIN, Paul. Sociocultural influences on human food selection. In: Capaldi E. D. (ed). Why we eat what we eat. The psychology of eating. 2ª ed. Washington: APA; 1997. p. 233-63.

SANTOS, Carlos Roberto Antunes. dos. A alimentação e seu lugar na História. In: SANTOS, Carlos Roberto Antunes. dos. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 42, 2005.

SARTORI, Alan Giovanini de Oliveira. A influência do marketing aplicado à indústria de alimentos sobre o estado nutricional e o comportamento alimentar no Brasil: uma revisão. Segurança Alimentar e Nutricional, Campinas, v. 20, n. 2, p. 309-19, 2013.

SPANHOL, Caroline Pauletto; FILHO, Dario de Oliveira Lima. Transmissão intergeracional: uma contribuição do estudo do comportamento do consumidor de alimentos. Revista Contemporânea de Economia e Gestão, v. 8, n. 2, p. 31-40, 2010.

TORAL, Natacha; CONTI, Maria Aparecida; SLATER, Betzabeth. A alimentação saudável na ótica dos adolescentes: percepções e barreiras à sua implementação e características esperadas em materiais educativos. Cad. Saúde Pública, v. 25, n. 11, p. 2386-2394, 2009.

Notas

76. Processo de modificações sequenciais no padrão de nutrição e consumo, que acompanha mudanças econômicas, sociais e demográficas, e mudanças do perfil de saúde das populações (Popkin et al., 1993).

77. Campo de conhecimento e de prática contínua e permanente, transdisciplinar, intersetorial e multiprofissional que visa promover a prática autônoma e voluntária de hábitos alimentares saudáveis, no contexto da realização do Direito Humano à Alimentação Adequada e da garantia da Segurança Alimentar e Nutricional (SAN). A prática da EAN deve fazer uso de abordagens e recursos educacionais problematizadores e ativos que favoreçam o diálogo junto a indivíduos e grupos populacionais, considerando todas as fases do curso da vida, etapas do sistema alimentar e as interações e significados que compõem o comportamento alimentar (Brasil, 2012).

78. Nascida no Brasil e há mais de 10 anos contando as histórias que abrigam nossa humanidade compartilhada, a Maria Farinha já produziu mais de 25 filmes, séries e outros formatos que impactaram milhões de pessoas em todo planeta. Busca democratizar o acesso a essas histórias inspiradoras e também realiza campanhas de impacto social que proporcionam caminhos concretos e plurais para o grande público se envolver ativamente, fomentando o espírito ativista (Disponível em: <https://bit.ly/33VOwFa>; acesso em: 21 de novembro de 2019).

79. Organização da sociedade civil, sem fins lucrativos – nasceu com a missão de “honrar a criança” e é a origem de todo o trabalho do Alana. O Instituto conta hoje com programas próprios e com parceiros, que buscam a garantia de condições para a vivência plena da infância. Criado em 1994, o Alana é mantido pelos rendimentos de um fundo patrimonial desde 2013 (Disponível em: <https://bit.ly/3o9mRfc>.; Acesso em: 21 nov. 2019).

80. Publicidade infantil: órgão confirma o abuso. Disponível em: <https://bit.ly/3ouIWTL>. Acesso em: 14 jan. 2020.

81. Em 2014, o Conada publicou uma Resolução (nº 163/2014) que considera abusiva a publicidade ou comunicação mercadológica dirigida a crianças como o fim de persuadi-las ao consumo de qualquer produto, por meio de: uso de linguagem infantil; efeitos especiais e excesso de cores; trilhas sonoras de músicas infantis ou cantadas por vozes de criança; representação de criança; pessoas ou celebridades com apelo ao público infantil; personagens ou apresentadores infantis; desenho animado ou de animação; bonecos ou similares; promoção com distribuição de prêmios ou de brindes colecionáveis ou com apelos ao público infantil e promoção com competições ou jogos com apelo ao público infantil. Disponível em: <https://bit.ly/3fr9cKy>. Acesso em: 14 jan. 2020.

82. Herança simbólica segundo Bloch e Buisson (1998) é compreendida como as representações ou atribuições de sentidos que se faz das diversas práticas (educativas, alimentares, conjugais, parentais...) produzidas no contexto familiar e as significações que trazem consigo, sendo portanto, carregada de valores e crenças.

83. Na Lei nº 11.947/2009 inclui a educação alimentar e nutricional no processo de ensino e aprendizagem que perpassa pelo currículo escolar, abordando o tema alimentação e nutrição e o desenvolvimento de práticas saudáveis de vida, na

perspectiva da segurança alimentar e nutricional.

84. Marketing segundo Kotler (2005) pode ser definido como processo social e gerencial por meio do qual indivíduos e grupos obtêm o que necessitam e desejam através da criação e troca de produtos e valores com outros indivíduos e grupos. A publicidade e propaganda segundo Armstrong et al. (2009), compõe o pilar promoção/divulgação do marketing, sendo a primeira responsável por empregar recursos ou meios de comunicação para veicular ao consumidor uma mensagem elaborada para fazer propaganda de um produto ou serviço, já a segunda, por sua vez, viabilizará que o consumidor identifique o produto e o associe a um benefício ou valor que justifiquem a sua aquisição (Ishimoto; Nacif, 2001).

85. Segundo a Organização Mundial de Saúde, a redução do tempo dedicado frente à TV para 30 minutos diários está associada à redução no índice de massa corporal (IMC) e a um estilo de vida saudável.

86. O Ince foi o primeiro órgão estatal do país voltado para o cinema. Roquete Pinto foi encarregado, por Gustavo Capanema, de organizar e dirigir o instituto. Isso se deveu à sua experiência na organização, no Museu Nacional, da Fimoteca Científica, com os registros cinematográficos resultantes da expedição ao norte do país com o Marechal Rondon, que eram exibidos a públicos escolares. Assim que assumiu o instituto, Roquete Pinto convidou Humberto Mauro para compor o seu quadro técnico.

CAPÍTULO 10

GERALDO SARNO E A SÉRIE A LINGUAGEM DO CINEMA: MEMÓRIA E FORMAÇÃO CULTURAL NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Milene Silveira Gusmão

Euclides Santos Mendes

Introdução

Uma nova proposta de linguagem cinematográfica paira sobre nosso cinema. Em Belo Horizonte, Fortaleza, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, São Paulo, Bahia, uma nova geração de cineastas rompe com as formas construídas desde o início dos anos 60, rompe com as formas estabelecidas pela mídia a reboque de Hollywood e inaugura uma nova maneira de articular a linguagem cinematográfica. Creio que seu objetivo central é fazer o cinema pensar, fazer do cinema uma linguagem que pensa. Uma arte do pensar. (Sarno, 2011)

A questão da linguagem do cinema é fundamental hoje, é uma questão central porque a linguagem audiovisual é dominante, é instrumento de poder, de exercício de poder, de dominação praticamente universal, ocupa todas as áreas da comunicação, do conhecimento, da investigação. O cinema, nos seus cento e poucos anos de existência, é a essência dessa linguagem. Foi em torno do cinema e do desenvolvimento da arte e da indústria cinematográficas que se conformou a linguagem audiovisual como nós a conhecemos hoje. (Sarno, 2018)

A centralidade da linguagem audiovisual na conformação sensorial e cognitiva da contemporaneidade é uma relevante pauta reflexiva deste capítulo, que aliada à inspiração proporcionada pela trajetória de Geraldo Sarno, um longo e importante cineasta brasileiro, em sua obstinação para realizar filmes e refletir sobre o papel do cinema e do audiovisual na formação humana, motivou a escolha da série *A linguagem do cinema* como referência empírica às análises que nos propomos a realizar sobre as relações entre cinema, memória e processos de criação no audiovisual brasileiro.

A série *A linguagem do cinema* apresenta um panorama singular sobre os processos de criação no cinema brasileiro ao longo das últimas décadas. Dividida em duas temporadas, a série está estruturada, sobretudo na primeira temporada (1998-2001), a partir de entrevistas feitas predominantemente com cineastas/diretores, mas também, no caso da segunda temporada (2016), de entrevistas com cineastas/diretores de fotografia, som e montagem. É constituída, na primeira temporada, pelo conjunto de dez episódios que abrangem entrevistas com doze cineastas: Walter Salles, Daniela Thomas, Paulo Caldas, Marcelo Luna, David Neves, Murilo Salles, Ana Carolina, Ruy Guerra, Jorge Furtado, Linduarte Noronha, Carlos Reichenbach e Julio Bressane. Na segunda temporada são dez realizadores: Edgard Navarro, Lúcia Murat, Eduardo Nunes, Cao Guimarães, Eryk Rocha, Rosemberg Cariry, Carlos Diegues, Luiz Carlos Barreto, Walter Goulart e Ricardo Miranda.

A série foi concebida no período de retomada da produção cinematográfica brasileira após o colapso, em 1990, da Embrafilme, empresa estatal criada em 1969 para financiar e distribuir filmes brasileiros. Surgiu da parceria entre Sarno e o crítico de cinema, ensaísta, fotógrafo, jornalista e gestor cultural José Carlos Avellar (1936-2016), ex-diretor da RioFilme (empresa distribuidora de filmes fundada pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1992), que financiou o projeto inicial da série. Ambos já haviam trabalhado juntos nos filmes *Viva Cariri!* (1969/1970), em que Avellar fez o letreiro de apresentação, *Iaô: a iniciação num terreiro Gege Nagô* (1976) e *Eu carrego um sertão dentro de mim* (1967/1977/1980), em que filmou algumas cenas: em *Iaô*, imagens em preto e branco do terreiro de Mãe Filhinha, em Cachoeira; em *Eu carrego um sertão dentro de mim*, imagens coloridas do sertão mineiro. Juntos também editaram, a partir da década de 1990, a revista *Cinemais*, periódico que se propunha a refletir sobre questões estéticas e de linguagem do cinema e audiovisual. Para a realização da série *A linguagem do cinema*, Sarno e Avellar contaram com o apoio do Centro Técnico-Audiovisual (CTAv), da Secretaria do Audiovisual, na

pessoa do seu diretor, Gustavo Dahl, cineasta e crítico da geração do Cinema Novo, também o primeiro diretor da Agência Nacional do Cinema (Ancine), entre 2001 e 2007.

Além de entrevistador ao lado de Avellar na primeira temporada da série, Sarno realiza a mediação de uma montagem audiovisual reflexiva em termos de metalinguagem, ancorada na memória e no pensamento do cinema. Abrindo espaço para que cineastas brasileiros possam expressar seus pensamentos sobre processos de criação audiovisual, a série torna-se, nas diversas elaborações de cunho autobiográfico acerca dos saberes e fazeres cinematográficos, uma significativa contribuição na formação de novas gerações de cineastas e espectadores. Tal empreendimento revela a motivação de Sarno para com as questões do cinema:

Na verdade, esta série foi feita, no fundo, com a perspectiva de mostrar como o realizador brasileiro, não apenas o realizador, mas todo cara que trabalha no cinema brasileiro, pensa o cinema, como o cinema da periferia é competente para pensar o cinema, como reflete sobre o seu fazer, como é competente para teorizar o que faz. Eu queria provar isto: que é competente para teorizar um cinema próprio, que não é feito só por imitação. (Sarno, 2018)

Apresentando certa diversidade de modos de fazer e pensar o cinema no Brasil, Sarno assume posição crítico-reflexiva no campo audiovisual brasileiro e se inscreve no âmbito do cinema moderno, identificando-se com o cinema-pensamento, à maneira como o filósofo Gilles Deleuze (2007) compreende o cinema. Para Deleuze, as imagens e os signos cinematográficos expressam um modo próprio de pensar, que não necessariamente está na narrativa fílmica, mas na elaboração criativa e criadora de seus realizadores, ao se tornarem inventores de signos e imagens.

Em sua trajetória como cineasta, iniciada em 1964 ao dirigir o média-metragem documental *Viramundo* (1964/1965), Sarno vincula a prática cinematográfica à reflexão sobre a linguagem do cinema, segundo os modos como filmes podem expressar pensamentos. Tal condição de possibilidade se coaduna com o propósito do cineasta de realizar conversas detalhadas com 22 realizadores

brasileiros sobre suas experiências processuais na criação de filmes, desde o argumento inicial à montagem final.

Características da série permitem compreendê-la como importante expressão audiovisual que, mediante relatos de memória, faz lembrar momentos decisivos do cinema brasileiro. Assim, a série assume a forma de um inventário de práticas audiovisuais que atravessam a história do cinema moderno e contemporâneo no Brasil. Isto se dá na medida em que se instaura um registro plural de perspectivas de criação audiovisual, elaborando-se uma visão abrangente sobre a cultura e o pensamento cinematográficos no país, desde a produção inovadora do Cinema Novo passando pela experimentação do cinema underground e pela Retomada após o colapso da Embrafilme, além de trazer perspectivas contemporâneas do cinema brasileiro em sua potência criadora, embora as tensões vivenciadas em decorrência das adversidades econômicas na cadeia produtiva do audiovisual.

No conjunto dos episódios que compõem *A linguagem do cinema*, evidencia-se também uma presença de natureza pedagógica, visando às novas gerações o acesso aos modos de fazer e de pensar nos processos de criação do cinema brasileiro, deixando entrever relações de continuidade e também rupturas entre o passado e o presente. Nesse sentido, a série também revela um caráter educativo, que se abre para estudantes, professores, pesquisadores e outros interessados em cinema brasileiro.

Em sua preocupação com a transmissão de saberes e fazeres cinematográficos que possibilitassem encontros renovadores nos processos de criação audiovisual, Sarno acaba expressando os aprendizados do seu próprio percurso de formação, bem como a sua compreensão acerca do papel do cinema como parte significativa dos fundos de conhecimento produzidos pela humanidade. Relatando, em *Cadernos do sertão* (2006, p. 21), o seu desejo de realizar uma *Enciclopédia Audiovisual da Cultura Popular nordestina*⁸⁷, registra “o seu interesse de pesquisa, com objetivo didático, de guarda e preservação em imagem e som, em certas formas de expressão da cultura popular”, que estavam em processo de transformação, deixando claro o interesse no aprendizado acerca das formas culturais:

Eu queria aprender, eu queria saber, fazia parte da minha formação saber disso.

Eu queria me informar, queria me formar no conhecimento dessas formas da cultura popular. Achava que um dos objetivos do intelectual, do cineasta, do documentarista, é ter uma relação com o universo cultural que, de alguma maneira, também o está educando, também o está formando. (Sarno, 2006)

Sarno (2018) revela a sua preocupação com a transmissão de saberes e fazeres cinematográficos que estejam comprometidos com a prevalência de formatos de produção audiovisual em que a linguagem seja “usada e manipulada de uma maneira perversa, para dominação das mentes”, num contexto de mercado em que tensões e disputas de sentidos se dão para ganhar o consumidor. Nesse sentido, também é esclarecedora a reflexão da pesquisadora Rosália Duarte (2002, p. 52-53), quando nos diz que “repetidas à exaustão, as fórmulas criadas pelo cinema narrativo tradicional tornaram-se convenções mundialmente aceitas e, de certo modo, passaram a orientar as expectativas e o ‘gosto’ do público de cinema e, conseqüentemente, a produção”.

Embora essas complexas questões, considera Sarno que “está havendo uma mudança de cânone, uma mudança de paradigma na linguagem cinematográfica” (Resende, 2019, p. 96), com a ajuda, por exemplo, da filosofia e de outras áreas do saber, o que pode potencializar a dimensão reflexiva das expressões audiovisuais. Não por acaso, a série *A linguagem do cinema* instaura um singular processo de escavação do cinema a partir das marcas arqueológicas da criação fílmica e de sua relação com o pensamento na transmissão de conhecimentos orientados pela experiência prática, crítica e pedagógica de Sarno, e também de Avellar, como agentes-mediadores na interlocução de referências estéticas e criadoras do cinema brasileiro.

Sendo assim, o recorte analítico que propomos realizar neste capítulo toma como referência a relação temática entre memória, conhecimento e linguagem nas vivências e experiências humanas, especialmente no que se refere aos modos de transmissão de saberes e fazeres entre pessoas e gerações nos âmbitos do cinema e do audiovisual. Tomando como referência as reflexões do sociólogo Norbert Elias (2002) sobre as relações entre linguagem, conhecimento e pensamento, bem como sobre a importância da transmissão dos saberes e da aprendizagem ao longo do desenvolvimento humano, consideramos que o cinema, enquanto linguagem materializada na realização fílmica, é constituído no seu percurso histórico como expressão de conhecimento e do pensamento acerca da condição

humana. Para Elias (2002, p. 93), linguagem, conhecimento e pensamento são características da humanidade substancialmente idênticas e funcionalmente interdependentes, tal como a sociedade humana. Registra, em sua teoria sobre o simbólico, o caráter específico da organização neural e vocal humana, incluindo a vasta capacidade para armazenar padrões sonoros e imagens do pensamento na memória, que constitui uma base orgânica para armazenar e mobilizar conhecimentos que não encontra paralelo no mundo que conhecemos.

No que diz respeito ao cinema, torna-se relevante lembrar que este se constituiu no século XX como uma linguagem absolutamente inovadora. Jean-Claude Carrière (1995, p. 14) afirma que essa linguagem só foi possível com o nascimento da montagem, isto é: “na relação invisível de uma cena com a outra que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade.” Compreendido como linguagem, o cinema passa a constituir o âmbito da comunicação humana, compondo ambiências de trocas de sentidos, descrições, exposições, pontos de vista e narrativas mediando possibilidades interpretativas. Para o crítico, ensaísta e cineasta Alain Bergala (2008, p. 75),

o cinema, mais do que nunca, tornou-se um veículo de comunicação social e todos sabem que, hoje, o que alguém diz dos filmes participa, na sua pequena rede de relações sociais, da construção da sua própria imagem.

Na virada para o século XXI, os processos imagéticos adensaram-se com o surgimento de novas tecnologias e redes multimidiáticas, em que a linguagem audiovisual ocupa centralidade como estrutura de expressão singular e coletiva da imaginação e do pensamento no mundo social, ao mesmo tempo em que atualiza o mito da caverna platônica, em que a percepção da realidade é mediada pela projeção de luzes e sombras que configuram sentidos.

Neste contexto de expansão audiovisual, a série *A linguagem do cinema* evidencia não apenas o acesso a certas trajetórias de realização que, por sua vez, participam da tessitura de uma cultura cinematográfica, mas também comparecem, nos episódios, em percursos criativos que revelam inspirações e

aprendizados que só se tornaram possíveis mediante a transmissão de saberes e fazeres resultantes de singulares trajetórias de formação. Os realizadores entrevistados para as duas temporadas da série tomam seus filmes principalmente a partir de fragmentos e trechos escolhidos e analisados em detalhes. Tais escolhas deixam entrever a atitude didática do diretor, conforme nos lembra Régis Debray (2000, p. 18-19) quando afirma que a transmissão “opera como corpo para fazer passar de ontem para hoje o corpus de conhecimentos, valores ou experiências”. Para o autor:

Transmitir é, por um lado, informar o inorgânico fabricando estoques identificáveis de memória, por meio de determinadas técnicas de inscrição, contagem, estocagem e colocação em circulação dos vestígios; e, por outro, organizar o socius sob forma de organismos coletivos, dispositivos de antirruído, totalidades persistentes e transcendentais a seus membros, reproduzindo-se a si mesmas sob certas condições (...). (Debray, 2000, p. 25)

Há uma rede de vinculações geracionais e estéticas, da qual Sarno e Avellar participam, que interligam, por exemplo, experiências cinematográficas nas quais o Cinema Novo figura como movimento fundador do moderno cinema brasileiro. Formados no contexto cinemanovista da década de 1960, Sarno e Avellar trazem o Cinema Novo para a série *A linguagem do cinema em entrevistas com Linduarte Noronha, David Neves, Ruy Guerra, Carlos Diegues e Luiz Carlos Barreto*. Essas entrevistas evidenciam a mediação de diálogos reflexivos sobre experiências criadoras do Cinema Novo na linguagem de filmes pautados por uma visão crítica, que visava pensar as condições próprias do subdesenvolvimento e criar uma estética capaz de expressar uma ética revolucionária.

Sendo assim, consideramos que *A linguagem do cinema* apresenta relatos artísticos e intelectuais que possibilitam compreender o potencial de criação estética e cultural dos filmes, ao mesmo tempo em que amplia o acesso a percursos singulares de formação. Destacamos na série três episódios que nos parecem exemplares na abordagem que aqui nos propomos a realizar: *Aruanda* visto por Linduarte Noronha (1999/2001), *O baile pernambucano* (1999) e *O canto da sabiá* (2016). Diferentes entre si na forma como elaboram sínteses

reflexivas, estes três episódios mostram a diversidade como a série propõe pensar o cinema brasileiro em diversos contextos: na maneira como o cineasta Linduarte Noronha dissecou os meandros da criação de *Aruanda* (1960), documentário seminal do cinema moderno no Brasil; no panorama histórico-crítico do cinema pernambucano, desde o *Ciclo do Recife* (década de 1920) à realização de *Baile perfumado* (1995), um dos mais expressivos filmes do Cinema da Retomada; e no mergulho na memória do cineasta Edgard Navarro, cuja trajetória é exemplar da renovação de linguagem como expressão impulsionada pela contracultura na Bahia, na virada dos anos 1960 para os anos 1970.

Aruanda e as memórias cinematográficas de uma geração

Nascidos na mesma década, Linduarte Noronha (1930), Geraldo Sarno (1938) e Glauber Rocha (1939) fazem parte de uma geração marcada pelo desejo de descolonizar a linguagem cinematográfica no Brasil. Os três vivem em um período sociocultural caracterizado pela expressão da criação estética a partir de uma visão crítica dos problemas sociais e da necessidade de uma linguagem cinematográfica que, segundo Sarno (1995, p. 61), “refletisse e participasse das transformações políticas e culturais da América Latina”. No Brasil dos anos 1960, Glauber lidera esse debate ao enfatizar, em texto-manifesto de 1967, que “a revolução é uma *eztétyka*”. O filme *Aruanda* reflete questões em torno do debate social e estético que movimentou o cinema brasileiro no começo da década de 1960.

O episódio com Linduarte Noronha para *A linguagem do cinema* inicia-se com uma imagem da claquete de *Aruanda*, vindo a seguir uma imagem do personagem Zé Bento e de sua família, com a sobreposição do letreiro “*Aruanda* visto por Linduarte Noronha” (1999/2001, 26 min.). Na série, Linduarte explica a *Aruanda* surgiu de uma reportagem feita por ele em uma comunidade quilombola no sertão da Paraíba — a montagem do episódio introduz então uma imagem de jornal em cujo papel envelhecido figura o título “*As oleiras de Ôlho Dágua da Serra do Talhado*”, com texto e fotos de Linduarte. Assim surgiu a ideia de realizar um documentário sobre essa comunidade quilombola.



FILME - ARUANDA

LOCAL - PARAIBA

TOMADA - Nº 11

CENA - DIURNA

PLANO - P.G.A.

OBS. -

Imagem 1. Claquete do filme Aruanda

Fonte: <https://bit.ly/2RodCtR>. Divulgação/Reprodução.

A arqueologia documental de Aruanda na série A linguagem do cinema é estruturada, sobretudo, pela memória de Linduarte, que relembra detalhes sobre a criação do filme. Com um roteiro intitulado “Talhado, cidadela do barro”, assinado também por Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello, Linduarte partiu para o Rio de Janeiro, onde procurou o cineasta Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince). Linduarte pediu a Mauro que lhe emprestasse equipamentos de filmagem do Ince para a realização do filme. “Mauro, ao dar-lhe a câmera, deu-lhe a faculdade de exprimir-se, o poder de criar imagens”, escreveu Sarno em artigo sobre Aruanda publicado na revista Cinemais (Sarno, 2001). Além de ceder o equipamento para a realização de Aruanda, Mauro também cedeu a Linduarte o uso da moviola do Ince para a montagem do filme.

Ao retornar à Paraíba com a câmera emprestada do Ince, Linduarte pensou que ele mesmo poderia fazer a fotografia do filme, dada a sua experiência com fotojornalismo. Mas decidiu convidar o fotógrafo Rucker Vieira para ajudá-lo. “Você tá doido? Como é que eu vou fazer uma fotografia de cinema se eu não conheço cinema?”, respondeu Rucker, conforme relembra Linduarte na entrevista a Sarno. Rucker foi convencido a fotografar Aruanda e buscou, com êxito, apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, no Recife, para poder então iniciar as filmagens.

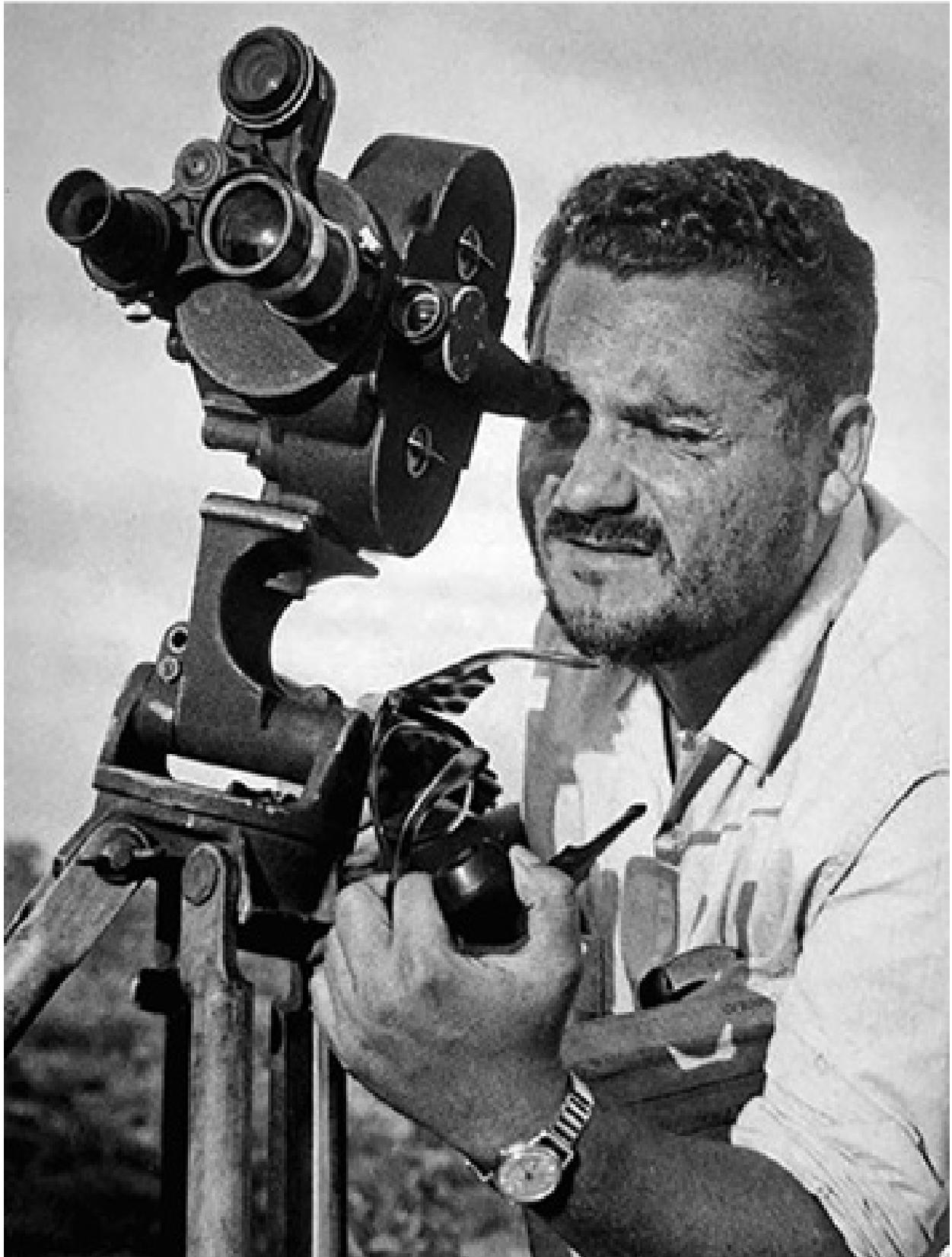


Imagem 2. Linduarte Noronha à época da realização de Aruanda

Fonte: <https://bit.ly/2RodCtR>. Divulgação/Reprodução.

No processo de realização de Aruanda, a precariedade produtiva (reflexo do subdesenvolvimento socioeconômico) e a falta de experiência cinematográfica de Linduarte e Rucker possibilitaram a criação de algo novo no cinema brasileiro. “Aruanda é um ensaio”, escreveu Glauber no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, com uma “explosão violenta da paisagem na luz crua de Rucker Vieira” (Rocha, 2003) – antecipando, em alguma medida, a fotografia com luz intensa de filmes como *Vidas secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e fotografado por Luiz Carlos Barreto⁸⁸.

Em Aruanda visto por Linduarte Noronha há o uso, na montagem, de fotografias das filmagens, que ajudam a compor o quadro de memórias de Linduarte. O episódio também explora o impacto do filme na crítica cinematográfica da época, especialmente na visão de Glauber Rocha, cujas palavras surgem no episódio através de letreiros que reproduzem algumas de suas considerações sobre Aruanda expressas no artigo *Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda*, publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 6 de agosto de 1960:

As origens de Aruanda, a cidadezinha, foi encenada num flashback dentro do próprio documentário e que surge logo no começo do filme, com atores e tudo de um filme-ficção. Toda a caminhada é feita através de uma terra ensolarada e remota. Os cortes são descontínuos, os travellings são balançados, a fotografia muda de tonalidade todo segundo, mas Noronha e Vieira levam Zé Bento até o local da antiga Aruanda. Uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria toda hora um estado fílmico que enfrenta e se impõe. (Rocha, 1960)

Para Glauber, Aruanda, assim como Arraial do Cabo, de Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, constituem obras importantes para o surgimento do documentário brasileiro: “Vimos, no início, que o documentário no Brasil, salvo Humberto Mauro, não existe. Veremos agora que ele nasce, fruto do trabalho atual de dois grupos de novíssimos cineastas, um do Rio e o outro da longínqua e árida Paraíba do Norte” (Rocha, 1960). Na sua análise, Glauber aproxima Aruanda do Neorrealismo rosselliniano: “Temos a impressão de um Paisà no Nordeste”, com “o neorrealismo trágico, da miséria material como ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies na terra e na cara dos homens” (Rocha, 1960). Nesse contexto de criação cinematográfica, Aruanda assume a forma, nas palavras de Glauber, de “um documentário de grandes qualidades”, “um filme de criação”.

Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda, assim, inaugura também o documentário brasileiro nesta fase do renascimento que atravessamos, apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. Pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão dos artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana, como no caso dos dois paraibanos. (Rocha, 1960)

A presença do pensamento glauberiano no episódio “Aruanda visto por Linduarte Noronha” se articula a uma visão mais ampla que atravessa e transforma o cinema não apenas no Brasil, mas também no México, em Cuba e na Argentina, entre outros países latino-americanos. “Na década de 50, em alguns países da América Latina, começam a surgir movimentos e filmes que propõem uma ruptura com as formas e maneiras de fazer cinema então vigentes”, escreveu Sarno no ensaio Glauber Rocha e o cinema latino-americano (1995, p. 29). Para Sarno, Aruanda constitui um filme fundamental no processo de surgimento dos novos cinemas latino-americanos sob o signo neorrealista, figurando ao lado de outros filmes como o cubano *Él megano* (1955), de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, e o argentino *Tire dié* (1958), de Fernando Birri.

Glauber foi um dos primeiros críticos a ressaltar a importância de Aruanda para o cinema brasileiro. Na entrevista a Sarno, Linduarte diz que conheceu Glauber no início da década de 1960, ao participar de um festival de cinema em Salvador em que Aruanda e O cajueiro nordestino (1962), também dirigido por Linduarte, foram exibidos e premiados. Na ocasião, Linduarte conheceu também o crítico de cinema Walter da Silveira, que o apresentou ao jovem Glauber. O impacto de Aruanda sobre Glauber o levou a perceber que o cinema brasileiro deveria voltar-se, sobretudo, para as condições sociais e culturais do país, em vez de se preocupar com esteticismos. Naquele momento, Glauber avaliava a distância que separava Aruanda de seu primeiro filme, o curta-metragem Pátio (1959), bem como apontava outra questão central: a superação da fronteira entre o ficcional e o documental.

Aruanda não é nem acadêmico nem revolucionário. Vai sendo uma coisa e outra e resulta em filme. Começa com ficção. Vejamos como Noronha passa da ficção à realidade e como arma um documentário inédito na história do cinema brasileiro. E, como prova, que pobreza de materiais é mito. Embora as deficiências técnicas não possam levar o filme a festivais ou mesmo a uma carreira comercial, tudo isto deixa de existir. Comparemos os dois nortistas a dois cantadores populares, que são poetas melhores que a maioria dos vates nacionais. (Rocha, 1960)

É curioso notar que a comparação, feita por Glauber, de Linduarte e Rucker a dois cantadores populares se relaciona conceitualmente à proposta criadora de Sarno em filmes como o curta-metragem A cantoria (1969/1970) – em que a disputa poética, registrada em som direto, entre Lourival Batista e Severino Pinto, dois cantadores de profissão que improvisam versos em sextilha, dez pés a quadrão, mourão, martelo, gemedeira e mourão voltado, figura também as possibilidades do cinema como parceria, desafio e criação. A cantoria integra o projeto, pensado por Sarno, de criação de uma Enciclopédia Audiovisual da Cultura Popular. Essa percepção da cultura popular começa a surgir para Sarno a partir do diálogo com a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, quando ela estava em Salvador, na virada dos anos 1950 para 1960, à frente da criação do Museu de Arte Moderna e do Museu de Cultura Popular. Também se pode inferir que o registro documental de Aruanda em torno do artesanato popular em barro

estabelece um diálogo com o projeto de Sarno de produzir uma série de curtas-metragens documentais e didáticos sobre atividades e expressões da cultura popular no sertão do Nordeste brasileiro, como depois foram realizados, nos anos 1960 e 1970, os filmes *Dramática popular*, *Vitalino/Lampião*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *A cantoria*, *Casa de farinha*, *O engenho*, *Região Cariri*, *Padre Cícero* e *Segunda feira*, entre outros.



Imagem 3. Aruanda registra o trabalho de produção artesanal em barro

Fonte: <https://bit.ly/2RodCtR>. Divulgação/Reprodução.

Ao elaborar o processo de criação das imagens cinematográficas como expressões do pensamento, Sarno toma o cinema como máquina pensante e experimental. Nesse processo de compreensão intelectual do cinema, ele também estabelece um diálogo reflexivo com as ideias de Sergei Eisenstein, cineasta-teórico fundamental na compreensão da linguagem do cinema como criação e experimentação, com uma estrutura formal plasmada pela confluência de sentidos entre forma e conteúdo. “A primeira coisa que me levou ao cinema foi Eisenstein”, relatou Sarno em entrevista realizada em 2018, durante a pesquisa que resultou neste texto.

O cara que me ensinou a pensar o cinema foi Eisenstein, ou seja, um pensamento formal. Eu sou, no fundo, um formalista. De alguma maneira, eu dissolvo esse formalismo numa outra coisa, mas o que me forma é uma visão eisensteiniana de formas abstratas. Eu fico imaginando até que a coisa maior que o Eisenstein desejava, e que ele talvez ensinasse, eram formas vazias: você pensar estruturas sem um tema, sem um conteúdo, pensar estruturas, eu fico imaginando que era isso que ele tinha na mente dele, no fundo o que ele tinha na mente era isso, uma coisa hegeliana, coisa realmente idealista, pensamento. (Sarno, 2018)

A partir de Eisenstein e da figuração de uma estrutura de pensamento vinculada à reflexão sobre a criação cinematográfica, Sarno estabeleceu um contraponto ao Neorrealismo, uma distinção que permite romper uma ideia de linearidade teleológica do discurso cinematográfico: cinema de câmera e cinema de imagem. Segundo Sarno,

o realismo de um modo geral, e o Neorrealismo em particular, seriam um cinema de câmera, no qual o realizador cria o seu discurso a partir de um único ponto de vista, o da câmera. E que um certo tipo de cinema épico, de corte eisensteiniano por exemplo, seria, por antítese, um cinema de imagem. (Sarno, 1995, p. 9)

Cineasta que pensou e teorizou sobre a criação cinematográfica, formulando uma importante contribuição reflexiva às teorias do cinema, Eisenstein problematizou uma série de questões ligadas à especificidade criadora do cinema, que pensa o conjunto do filme a partir do fragmento do fotograma e de sua inter-relação na montagem como criação rítmica que expressa um elaborado processo de pensamento. É a partir de Eisenstein e da percepção de *O encouraçado Potemkin* (1925), caracterizado pela divisão do filme em atos que resultam em uma imagem estrutural de conjunto, que Sarno apreende um método de análise fílmica, utilizado em sua leitura de *Aruanda*:

Aruanda é um documentário. A maior parte de seus planos resulta seguramente de um registro documental da câmera: a paisagem, as pessoas e as coisas estão lá e o realizador com o fotógrafo não têm mais que situar a câmera, com a lente escolhida, no ângulo desejado, com tal incidência de luz, para captar o plano documental desejado. [...] Mas Aruanda começa com narração que identifica Zé Bento: “Naquele dia, em meados do século passado, Zé Bento resolveu partir com a família à procura da terra onde pudesse viver. Fugia da servidão, da antiga escravatura”. Portanto, logo de início, a rigor no sexto plano do filme, somos informados que Zé Bento não é propriamente o nome daquela pessoa que estamos vendo na tela. Ela está ali representando um personagem: um negro escravo de nome Zé Bento que, em meados do século XIX, fugindo da escravidão com sua família, vai em busca de uma terra longínqua, no fundo do sertão e longe da civilização, onde, encontrando água, pudesse fundar um quilombo, um novo tipo de vida com trabalho e liberdade. Trata-se de uma ficção, portanto. Narra provavelmente uma história guardada na memória das gerações que o sucederam e repassada em narrativas orais. Aruanda na verdade narra um mito: o mito de fundação de um quilombo, longe da civilização litorânea e da escravidão, longe do “Nordeste canavieiro”. (Sarno, 2001)

Para Sarno, é a música, em sua expressão cultural popular, que “marca a ruptura/amarração entre reconstituição ficcional e registro documental” em Aruanda: se, por um lado, “Oh mana deixa eu ir é o canto da ficção, do mito”, marcando a jornada de Zé Bento e sua família pelo sertão adentro, em busca de trabalho e liberdade, por outro lado, “a orquestra de pífanos cobre todo o registro documental”, principalmente “o trabalho das mulheres na cerâmica, como também o trabalho de Zé Bento quando constrói a casa e, com a mulher, planta algodão” (Sarno, 2001). Aruanda torna-se, portanto, um filme pioneiro e seminal, seja pela sua percepção crítica da realidade social, seja pelo processo de criação cinematográfica original.

Aruanda é um cine-poema. Épico. Da reconstituição ficcional ao registro documental, da história mítica de Zé Bento e sua família aos planos documentais da constituição de Talhado e do trabalho das mulheres na cerâmica, o filme passa da memória ao fato, do passado ao presente, do mito ao propriamente histórico, da ficção ao propriamente documental.

Um desses raros filmes que geram filmes e cineastas, como dizia Dziga Vertov dos seus, com Aruanda Linduarte Noronha realizou aquele único e definitivo filme que é a ambição profunda de todo realizador, a que Glauber Rocha se referia. (Sarno, 2001)

Portanto, ao incorporar à série A linguagem do cinema um episódio com a entrevista de Linduarte sobre Aruanda e a visão crítica de Glauber sobre o filme, Sarno propõe uma atualização do pensamento crítico em torno da linguagem audiovisual. Nesse movimento entre passado e presente, Sarno evidencia aspectos que influenciaram a formação cinematográfica de sua geração e que continuam a ecoar, como uma utopia, na formação de novas gerações de cineastas e cinéfilos.

O baile do cinema pernambucano

Um dos primeiros episódios realizados para compor a série *A linguagem do cinema*, “O baile pernambucano” (1999, 49 min) reflete sobre o processo de criação dos longas-metragens *Baile perfumado* (1996, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira) e *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000, dirigido por Paulo Caldas e Marcelo Luna). Trata, ao mesmo tempo, da formação de um cinema regional pernambucano, iniciado com o *Ciclo do Recife*, nos anos 1920, e que, nos anos 1990, com o *Cinema da Retomada*, despontava com sua expressividade audiovisual.

Estruturado a partir de entrevistas com os cineastas Paulo Caldas e Marcelo Luna, “O baile pernambucano” possui uma estrutura formal que o diferencia dos demais episódios da série *A linguagem do cinema*, pois, além das entrevistas com os dois diretores, inclui também falas de outros cineastas, como Ary Severo (*Aitaré da praia*, 1925), Jota Soares (*A filha do advogado*, 1926), Fernando Spencer (*Santa do Maracatu*, 1980) e Amin Stepple (*História de amor em 16 quadros por segundo*, 1998), bem como do pesquisador Alexandre Figueirôa e do escritor Ariano Suassuna. O episódio também trata do papel da cinemateca do Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres, no Recife, na formação de Paulo Caldas e de outros realizadores audiovisuais de sua geração, bem como aborda o diálogo entre diferentes linguagens artísticas e sua contribuição na criação de um cinema inventivo em sua experimentação de linguagem e, ao mesmo tempo, atento às tradições culturais e à memória audiovisual de Pernambuco.

Ao utilizar variadas imagens de arquivo, o episódio faz incursões na memória por meio de uma montagem didática, destinada a explicitar as correlações específicas entre as imagens quando, por exemplo, Alexandre Figueirôa enfatiza a existência de uma linha de continuidade histórica que se estabelece entre filmes como *A filha do advogado*, realizado em 1926 e que remonta ao *Ciclo do Recife*, e *Baile perfumado*, em que as personagens de Lampião e Maria Bonita vão a um cinema no Recife para assistir ao filme de Jota Soares. Nota-se aí um caráter pedagógico presente na série *A linguagem do cinema*, ao articular, na montagem dos planos e das falas dos entrevistados, uma curiosa relação de imagens que, na materialidade fílmica, apontam para gestos de criação interligados pela memória do cinema pernambucano.

Ao comentar a presença do filme *A filha do advogado* dentro do filme *Baile perfumado*, Figueirôa ressalta a homenagem da geração do cinema

pernambucano dos anos 1990 aos pioneiros do Ciclo do Recife. Tendo sido um dos mais produtivos ciclos regionais do cinema brasileiro dos anos 1920, o Ciclo do Recife produziu, até o início dos anos 1930, 13 filmes de longa-metragem⁸⁹. Os ciclos regionais foram fundamentais para a formação do cinema brasileiro, possibilitando a realização de filmes em diferentes regiões do país a partir de temáticas e paisagens locais. Em alguma medida, o cinema pernambucano dos anos 1990 também investe sua expressão criativa na busca por aspectos regionais capazes de criar, simbolicamente, imagens culturais com autenticidade.

O filme *Baile perfumado* expressa o encontro entre presente e passado também através das raras imagens em movimento de *Lampião*, *Maria Bonita* e outros cangaceiros, registradas em 1936 pelo fotógrafo sírio-libanês Benjamin Abrahão Calil Botto (1901-1938) e ressignificadas ao longo do século XX. Abrahão migrara para o Brasil em 1915, para escapar da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Naturalizado brasileiro, ele trabalhou como caixeiro-viajante e também secretário de padre Cícero Romão Baptista, por meio do qual conheceu *Lampião*. As imagens dos cangaceiros filmadas em 1936 resultaram no filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936/1937), censurado pela ditadura do Estado Novo. Em maio de 1938, Abrahão morreu assassinado no interior de Pernambuco, poucos meses antes de *Lampião*, *Maria Bonita* e outros cangaceiros serem mortos em Angicos, Sergipe.



Imagem 4. Benjamin Abrahão cumprimenta Lampião; ambos estão ao lado de Maria Bonita

Fonte: Divulgação/Reprodução.

Filmadas em preto e branco, as imagens de Lampião, o rei do cangaço registram cenas da rotina dos cangaceiros em acampamento, bem como momentos de descontração, em que os cangaceiros dançam diante da câmera de Abrahão. Fragmentos de Lampião, o rei do cangaço foram ressignificados ao longo do tempo, ao serem recuperados e utilizados em filmes como *Memória do cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *A musa do cangaço* (1982), de José Umberto Dias, e *Baile perfumado*. O episódio da série *A linguagem do cinema* traz uma reflexão de Ariano Suassuna sobre Abrahão como pioneiro do cinema nordestino e elo entre o cinema dos anos 1930 e o dos anos 1990.

Na entrevista a Sarno, Paulo Caldas rememora o processo de criação de *Baile perfumado* a partir das imagens do cangaço captadas por Abrahão. O argumento do filme surgiu após Caldas ter lido um artigo do cineasta José Umberto Dias sobre as imagens de Lampião e também a partir de pesquisa no acervo de Abrahão, que está preservado na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. O acesso ao acervo de Abrahão, sobretudo suas cadernetas de anotações, foi fundamental para a criação do filme, pois, segundo Caldas, “o *Baile* é um documentário sobre um documentarista”. Nesse sentido, o uso das imagens dos cangaceiros são fragmentos que “se inscrevem como metalinguagem, promovendo prolongamentos ao que Benjamin Abrahão filmou ainda na década de 30” (Amaral; Mendes, 2018, p. 2).



Imagem 5. Cena do encontro entre Benjamin Abrahão e Lampião em Baile perfumado

Fonte: Divulgação/Reprodução.

Prêmio de melhor filme no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1996, *Baile perfumado* é uma das obras que marcam a retomada do cinema brasileiro na segunda metade dos anos 1990, período de institucionalização de novas políticas públicas para o cinema e o audiovisual no país. Tais políticas culminariam, no início dos anos 2000, com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e na ampliação do financiamento público de obras cinematográficas e audiovisuais, bem como na expansão, nos anos seguintes, das escolas universitárias de cinema e audiovisual no Brasil.

Outro aspecto relevante no episódio “O baile pernambucano” é o da transmissão intergeracional de saberes cinematográficos que se estabeleceu em Pernambuco entre a geração do Super-8 e a geração dos anos 1990. Tendo iniciado sua experiência de realização cinematográfica com o Super-8 nos anos 1980, Paulo Caldas explicita esse vínculo intergeracional, por meio de dinâmicas de aprendizado caracterizadas, em um primeiro momento, por práticas cineclubistas e pela cinefilia, e, posteriormente, pelo desejo de realizar filmes. Caldas também ressalta o papel do Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres, cuja cinemateca tornou-se um espaço de formação cinematográfica fundamental para a sua geração, que é também marcada pela televisão e sua linguagem audiovisual, conforme aponta Alexandre Figueirôa. Vale destacar o contato com expressões da cultura popular e também da cultura pop, musicalmente expressas no *Mangue Beat* – tais elementos apontam para a mediação simbólica que *Baile perfumado* cria entre tradição e modernidade, num processo de atualização estética das imagens.

Além de *Baile perfumado*, o episódio com Paulo Caldas e Marcelo Luna também aborda a criação de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), filme sobre as tensões sociais urbanas em Camaragibe, comunidade periférica do Recife. A ideia do filme surgiu de uma entrevista, publicada no

Diário de Pernambuco, com Hélio José Muniz Filho, 21 anos, que estava preso sob a acusação de homicídio. A partir daí, Caldas e Luna pensam no argumento do filme, cujos protagonistas tornam-se Hélio e o músico Garnizé (José Alexandre Santos de Oliveira), dois jovens vindos da mesma comunidade, mas com trajetórias diferentes. O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas surge como construção narrativa em torno dessas duas trajetórias, que possibilitam pensar as desigualdades e tensões sociais num contexto de violência urbana.

No movimento de restituição das imagens do passado no presente, a série A linguagem do cinema possibilita o encontro das memórias de sucessivas gerações de cineastas em Pernambuco. O episódio “O baile pernambucano” recupera, em sua proposta de reflexão panorâmica da história do cinema em Pernambuco, a coexistência inventiva de temporalidades fílmicas que abordam o tema da violência social, numa curiosa correlação de forças que vai do cangaço no sertão às tensões na periferia urbana. A partir do Ciclo do Recife e das pioneiras imagens em movimento do cangaço realizadas por Benjamin Abrahão, o episódio dirigido por Sarno estabelece uma relação entre as imagens em movimento dos cangaceiros e sua expressão ressignificada 60 anos depois em Baile perfumado, como obra que se vincula a outras formas de expressão, como a música. O filme O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas também relaciona uma visão da violência a partir do diálogo com expressões vinculadas à cultura musical que emerge nas periferias urbanas. Nesse movimento de interlocução entre as artes (o cinema, a música) e contextos sociais (o sertão, a periferia urbana), testemunha-se uma operação memorialística de ressignificação das imagens em atualizações simbólicas que pensam o Brasil e seu processo histórico-social.

Edgard Navarro e as memórias do cinema na Bahia

O episódio “O canto da sabiá” (2016, 55 min) aborda a trajetória do cineasta Edgard Navarro e sua relação criativa com a memória. Nascido em 1949 em Salvador, Navarro revisita sua formação a partir de uma relação criadora com as imagens que influenciaram a constituição de sua relação estética com o cinema. O início do episódio cria uma espécie de vinculação íntima com o diretor-

roteirista-ator, visto dentro de sua casa, enquanto se alimenta ou quando ouve o canto de uma sabiá. Curiosamente, é um episódio em que surge também a imagem de Geraldo Sarno, que aparece de costas, ao lado de Navarro numa janela. A metáfora visual da janela parece indicar a construção de um olhar íntimo sobre o processo criativo de Navarro, por meio da memória e do pensamento criador do cineasta.



Imagem 6. O cineasta Edgard Navarro na série A linguagem do cinema

Fonte: Divulgação/Reprodução.

Na entrevista a Sarno, Navarro rememora como seu interesse pelas artes surgiu ainda na infância, quando recitava poesia e estudava música, com aulas de acordeão e piano⁹⁰, mas também quando economizava o dinheiro da merenda da escola para poder ir ao cinema em Salvador.

O cinema encanta a Navarro desde a infância e suas redes relacionais de alguma forma começam a se estabelecer. Ainda criança, Navarro relata seu encontro com o ator Milton Gaúcho, figura importante do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964), que já tinha atuado nos filmes *Redenção* (1959), *Bahia de Todos os Santos* (1960), *A grande feira* (1961), *O pagador de promessas* (1962) e *Tocaia no asfalto* (1962). O encontro aconteceu quando o pai de Navarro resolveu lotear uma área de terra e Milton apareceu para comprar um terreno. (Silva, 2020, p. 49)

Na década de 1960, em plena efervescência do cinema moderno, o jovem Navarro foi impactado por filmes como *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, obras que despertaram-lhe a descoberta da potência estética e criadora do cinema. Navarro foi impactado também pelos filmes do Ciclo Baiano de Cinema (1959-1964), pois, tendo sido quase todos realizados em Salvador, revelaram ao jovem cinéfilo imagens da capital baiana em um contexto novo de possibilidades de realização fílmica na Bahia. Esse percurso foi intensificado pela descoberta do filme *Meteorango Kid - O herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira. Navarro ressalta que a importância para ele do encontro com *Meteorango Kid* se deu a partir da sua identificação com o protagonista do filme, o personagem Lula: “Além de ser na minha cidade, falava de um jovem que tinha minha idade

e que estava numa insatisfação com o mundo, numa atitude irreverente, pirracenta, iconoclasta, transgressora, que me interessava sobremaneira”, diz Navarro a Sarno. “Se esse cara [André Luiz Oliveira] fez um filme aqui na Bahia, um dia eu posso fazer cinema também”, conclui.

A partir daí, Navarro descobre a força criadora do cinema experimental realizado em Salvador, tornando-se um “cinemeiro” – expressão com que o próprio Navarro define sua relação peculiar com o cinema. Jovens realizadores, como Fernando Belens, já realizavam curtas experimentais e participavam da Jornada de Cinema da Bahia, festival criado por Guido Araújo em 1972.

Ao se falar de cinema brasileiro, a Jornada de Cinema da Bahia constituiu-se num espaço onde, nos períodos mais conturbados da ditadura militar, as pessoas envolvidas com o cinema em todos os seus desdobramentos estavam presentes, discutindo problemas específicos da atividade enquanto profissão, reflexão e experimentações. No que concerne ao cinema baiano (se é de fato possível separar esses dois domínios), ressaltamos sua importância como elemento fomentador da gestação de uma nova geração de cineastas, que a partir da bitola super-8 enveredaram pela realização cinematográfica. (Melo, 2016, p. 17-18)

A Jornada abriu espaço não somente para filmes realizados em 35 mm e 16 mm, mas também em 8 mm. Tal contexto aproximou Navarro da prática cinematográfica, o que o levou então a adquirir uma câmera super-8 e a realizar seus primeiros curtas-metragens: *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978), filmes que constituem, segundo Navarro, uma trilogia freudiana, pois se referem, respectivamente, às fases oral, anal e fálica. Nesse período, o processo criativo de Navarro também se relaciona ao uso de substâncias alucinógenas e a experiências psicodélicas. Formado na ambiência da contracultura e em meio ao recrudescimento da ditadura militar no Brasil, Navarro ressignifica, em sua trajetória, marcas da sua formação geracional. Ele integra uma geração de cineastas baianos formados pela Jornada de Cinema da Bahia, festival que mobilizou a experimentação e a criação cinematográfica no período mais tenso de censura e repressão da ditadura militar. Na virada para a década de 1980, Navarro realizou, com Fernando Belens, Pola Ribeiro e José Araripe Jr., o média-metragem *Na Bahia ninguém fica em pé* (1980),

documentário experimental filmado em super-8 sobre o cinema baiano e os impasses e obstáculos à implantação efetiva de um polo cinematográfico na Bahia.

Navarro relata a Sarno a passagem, no seu processo criativo de produção cinematográfica, do super-8 à bitola 35mm ao realizar os curtas Porta de fogo (1985) e Lin e Katazan (1986), ambos premiados no Festival de Brasília, bem como o média-metragem Superoutro (1989), premiado no Festival de Gramado, na categoria média-metragem em 16 mm, como melhor filme, melhor diretor e melhor ator (Bertrand Duarte). A partir do reconhecimento do seu trabalho de criação cinematográfica nos principais festivais brasileiros, Navarro passa a acreditar na possibilidade de construir uma carreira no cinema. Mas, em 1990, o fechamento da Embrafilme pelo governo Collor e a queda vertiginosa da produção cinematográfica no Brasil frustram temporariamente seus planos de viver de cinema. Nesse período, o cineasta realiza Talento demais (1995), documentário que traça um panorama do cinema baiano.

Quando saiu Superoutro, achei que a minha carreira ia decolar de uma vez, porque já tinha um reconhecimento dentro de um círculo restrito de cinéfilos. Mas não decolou. Nós tivemos, imediatamente, uma eleição que elegeu o Collor presidente e ele fechou a Embrafilme. Fechou o Ministério da Cultura. E eu passei muito tempo sem filmar. Nesse intervalo, produzi algumas coisas pequenas. De mais importante, um documentário que se chama Talento demais. É um vídeo sobre a produção baiana naquele momento, com depoimentos dos cineastas baianos, dizendo por que a Bahia tem tanto talento, mas tá lento demais, entendeu? Depois dele, foi novamente um marasmo enorme. (Navarro, 2011)

Somente nos anos 2000, com o retorno das políticas públicas de fomento ao cinema e audiovisual, é que Navarro pôde realizar seu primeiro longa-metragem: Eu me lembro (2005), filme-memória em que o cineasta compõe “um perfil memorialístico de sua geração” (Silva, 2020, p. 23), evocando lembranças pessoais e coletivas que perpassam as décadas de 1950, 1960 e 1970, ou seja, o período de formação do cinema moderno no Brasil. Onze anos mais velho que Navarro, Sarno participa desse período como criador de uma obra

cinematográfica também singular.

Nascido em 1938 em Poções, no interior da Bahia, Sarno viveu em Salvador na virada dos anos 1950 para 1960, quando era estudante de Direito na Universidade da Bahia e participava do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes. A capital baiana vivia, então, uma ambiência sociocultural efervescente, marcada pelas atividades do Clube de Cinema da Bahia – fundado pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira – e das escolas de teatro, dança e música da Universidade da Bahia, então sob o reitorado de Edgard Santos. Salvador tornara-se um ponto de confluência de artistas nacionais e estrangeiros interessados, sobretudo, na expressiva riqueza cultural popular afro-baiana. “Aqueles foram tempos de uma ação cultural ampla, vigorosa e inventiva”, argumenta o antropólogo Antonio Risério (1995, p. 23). Embora de uma geração mais jovem que a de Sarno, Navarro também foi formado a partir do singular contexto sociocultural baiano dos anos 1960 e 1970.

Imagem 7. Cartaz de Eu me lembro, com imagem de Edgard Navarro criança

Fonte: Divulgação/Reprodução.

Ao realizar *Eu me lembro*, Navarro evoca imagens e memórias da infância e do ambiente sociocultural que marca a sua formação, dialogando reflexivamente com a linguagem do cinema ao estabelecer elos afetivos com filmes importantes no seu aprendizado cinematográfico – destacam-se algumas obras-primas do cinema italiano como, por exemplo, *Ladrões de bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, *Oito e meio* (1963) e *Amarcord* (1973), ambos de Fellini, entre outros.

O Fellini do *Oito e meio*. Aquela ciranda. Ele [Guido, personagem interpretado por Marcello Mastroianni] se matou? Aquilo é uma ilação, apenas, do artista? É uma licença poética? Quando o Mastroianni se mata e logo em seguida aparece uma roda, uma ciranda. Aquela ciranda eu acho que retomei do *Oito e meio*. Que eu acho um filme belíssimo, vi na época do *Eu me lembro* e se liga com esse desejo, na verdade. É um desejo profundo de reabilitar o passado e de tê-lo presente como uma possibilidade não descartável. A gente não deve descartar nada. (Navarro, 2012)

Em sua relação dialógica com *Oito e meio*, Navarro também cria uma ciranda da memória no final de *Eu me lembro*. Vale frisar que o filme de Navarro aproxima-se do cinema de Fellini também no diálogo criativo com *Amarcord*, filme cujo título significa “eu me lembro” em dialeto da Emília-Romagna, região italiana onde nasceu Fellini.

O diálogo que se estabelece entre *Eu me lembro* e *Amarcord* explicita-se por meio da convergência de muitas cenas que ressignificam, no contexto brasileiro – e baiano, mais especificamente – da década de 60, fatos que circunscrevem uma família italiana da década de 1930, a começar pelo regime de força ao qual se encontram submetidos os dois países nesses momentos: o fascismo na Itália e a ditadura militar no Brasil. (Oliveira, 2012, p. 163)

O processo de criação de *Eu me lembro* nasce de vinculações estéticas desencadeadas pela memória e pela fabulação, num processo em que comparecem elementos psíquicos, sociais, políticos e culturais na elaboração de um painel temporal marcado pela confluência entre existência individual e história social. Nesse sentido, o filme se abre como uma janela em que o cineasta revisita e reinventa trajetórias de sua geração. Assim, ao relacionar memória e criação a partir da experiência de Navarro, a série *A linguagem do cinema* problematiza o audiovisual como linguagem do pensamento que opera com a relação entre imagem e sentido.

Considerações finais

“Com o decorrer dos anos, aos poucos, fui descobrindo que o cinema era uma referência, que era o espaço de alguma coisa que me definia a mim mesmo”, escreveu Sarno (2006, p. 9) em *Cadernos do sertão*. Tendo iniciado sua trajetória profissional pelo cinema ao dirigir o documentário *Viramundo*, Sarno continua atuante, inscrevendo na sua trajetória a realização de curtas, médias e longas-metragens, além da produção de séries e programas para a televisão. A criação de seus filmes se dá numa zona híbrida entre ficção e documentário, desenvolvendo-se, assim, uma filmografia reflexiva voltada para questões acerca da linguagem cinematográfica, como é possível perceber nos longas-metragens *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), *Tudo isto me parece um sonho* (2008), *O último romance de Balzac* (2010) e *Sertânia* (2019).

Para Sarno (1995, p. 8), “a câmera não é apenas uma simples engrenagem que filma”, pois “nela vai concentrar-se todo um equipamento intelectual”, em que

“o olho que olha através do sistema ótico da câmera tem um gosto, uma história acumulada, um comprometimento político, cultural”. Nesse processo, a criação audiovisual pode também se deslocar da câmera (e suas técnicas) para a imagem, tornando-se um processo mental e de expressão do pensamento. Leitor da teoria do cinema elaborada pelo filósofo Gilles Deleuze, Sarno aponta o grave risco da consolidação de padrões comerciais de linguagem narrativa na conformação de gostos e filmes, o que, para ele, compromete a potência crítica e reflexiva da linguagem audiovisual.

Na série A linguagem do cinema, ao reunir entrevistas sobre os processos de criação de 22 realizadores brasileiros, Sarno propõe pensar a formação de uma cultura cinematográfica no Brasil e de como isso se tornou fundamental para a retomada do cinema brasileiro a partir da década de 1990, em seus espaços de disputa e legitimação crítica. Permite também refletir sobre práticas cinematográficas e audiovisuais contemporâneas a partir da formação de pensamentos cinematográficos singulares, oriundos das condições de possibilidades da conjuntura sociocultural brasileira.

Todavia, o debate sobre o domínio da linguagem audiovisual pelas relações de mercado e consumo de bens culturais, e o consequente empobrecimento dos processos de criação audiovisual mais experimentais e independentes das contingências impostas economicamente pelo mercado e sua cadeia produtiva, tem sido frequente marca nas aparições públicas de Sarno em entrevistas e eventos on-line. Para o cineasta, é urgente pensar em formas inovadoras de desconstrução da linguagem audiovisual que tem se apresentado preponderantemente como uma teia de clichês narrativos e estéticos impostos de forma quase paradigmática na elaboração da linguagem audiovisual contemporânea, esvaziando as possibilidades de aprendizados que mobilizem as potencialidades da criação imagética.

Referências

AMARAL, Micael Luz; MENDES, Euclides Santos. A trajetória de Benjamin Abrahão e suas contribuições para a memória de Lampião. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Anais do XX

Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Juazeiro - BA, 5 a 7/7/2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ANlO7R>. Acesso em: 14 jul. 2021.

BERGALA, Alain. A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Tradução de Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE / UFRJ, 2008.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DEBRAY, Régis. Transmitir: o segredo e a força das ideias. Tradução de Guilherme Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2000.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo: cinema 2. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUARTE, Rosália. Cinema & educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ELIAS, Norbert. Escritos & ensaios; 1- Estado, processo, opinião pública. Tradução de Sérgio Benevides, Antonio Carlos dos Santos e João Carlos Pijnappel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ELIAS, Norbert. Teoria simbólica. Tradução de Paulo Valverde. Oeiras, Portugal: Celta Editora, 2002.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB, 2016.

NAVARRO, Edgard. A poderosa antena da humanidade [Entrevista concedida a Danilo Scaldaferrì]. Caderno de Cinema, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2QvQrgw>. Acesso em: 20 fev. 2020.

NAVARRO, Edgard. Biografia Entrevista – Edgard Navarro [Entrevista concedida a Andrea Ormond]. Blog Estranho Encontro, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3ymUgG3>. Acesso em: 10 out. 2019.

NAVARRO, Edgard. Desenquadro: Edgard Navarro [Entrevista concedida a

Monteiro Júnior e Juscelino Ribeiro Jr.]. Película Dissonante, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3u8whHq>. Acesso em: 28 out. 2019.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. A tessitura dialógica em *Eu me lembro*, de Edgard Navarro. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 1, edição 1, jan./jun. 2012.

RESENDE, Caio. “Geraldo Sarno - Apontamentos para o silêncio: cinema, pensamento e linguagem”. In: GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; ALCÂNTARA, Paulo Henrique; MENDES, Euclides Santos (org.). *Cinema e memória. Vitória da Conquista: Edições UESB*, 2019, p. 93-99. (Série Cadernos ProCine, v. 2).

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. “Dois documentários: Arraial do Cabo e Aruanda”. *Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 6 de agosto de 1960.

SARNO, Geraldo. Entrevista realizada em 4 de julho de 2018 pelos pesquisadores Milene Silveira Gusmão e Euclides Santos Mendes, em Vitória da Conquista, Bahia.

SARNO, Geraldo. *Dziga Vertov*. Texto inédito datado de agosto de 2013.

SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, NAU, 2006.

SARNO, Geraldo. “Linduarte Noronha: Aruanda”. *Cinemais - Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 28, mar./abr. 2001.

SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC - Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em convênio com a RioFilme, Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, 1995.

SILVA, Sérgio de Oliveira. Eu me lembro: memória e cinema em Edgard Navarro. 2020, 91p. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista.

Notas

87. Projeto originalmente proposto por Geraldo Sarno, em 1966, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), para a produção de uma série de curtas-metragens sobre cultura popular no sertão do Nordeste brasileiro.

88. O produtor e diretor de fotografia Luiz Carlos Barreto foi entrevistado por Sarno em um dos episódios da segunda temporada da série A linguagem do cinema, no qual relembra que foi Glauber Rocha quem o estimulou a se tornar fotógrafo de cinema, instigando-o a criar uma luz que não imitasse a dos filmes realizados em países de clima temperado, mas sim que captasse a intensidade da luz tropical.

89. Entre os quais Retribuição (1924, de Gentil Roiz), Jurando vingar (1925, de Ary Severo), Aitaré da praia (1925, de Gentil Roiz), A filha do advogado (1926, de Jota Soares) e Revezes (1927, de Chagas Ribeiro). Alguns desses filmes sobreviveram ao tempo apenas na forma de fragmentos, que foram recuperados e disponibilizados on-line no site da Cinemateca Pernambucana. Disponível em: <https://bit.ly/3ymBqyJ>. Acesso em: 14 jul. 2021.

90. “Quando eu fiz universidade com 18 anos – eu fazia Engenharia Civil –, eu participei de todos os festivais de música universitária. Eu, desde menino, me envolvi com a música. Quando tinha 5 anos aprendi a tocar piano, depois acordeão. Eu tinha uma transa com teclado e depois na adolescência eu passei a escrever uns poemas e musicá-los. Eu achava um barato poder inventar uma música, pensava que nunca seria capaz, mas inventei várias, acho que perto de 30” (Navarro, 2013).

CAPÍTULO 11

O SERTÃO EMOLDURADO: A CINEMATOGRAFIA EM SERTÂNIA

Rogério Luiz Oliveira

Para além da analogia

O parentesco estético existente entre cinema e pintura é o terreno sobre o qual este texto propõe algumas reflexões. Objetiva-se, ainda, perceber de que maneira, a partir do estudo do filme *Sertânia*⁹¹, dirigido pelo cineasta Geraldo Sarno, é possível construir um pensamento em cinema a partir da sua relação com as artes plásticas. Além disso, a investigação almeja o destaque de particularidades desta troca plástica a fim de perceber rompantes de criação em cinema, no que toca ao duo cinema-pintura. A particular relação de Geraldo Sarno com a pintura traz considerável frescor para um debate que atravessa o tempo. A história do cinema passa, necessariamente, por esse intercâmbio.

Jacques Aumont chegou a dedicar o seu *O olho interminável: cinema e pintura* ao assunto. Em sua classificação, chegaria a nomear um tipo específico: o(a)s cineastas-pintores. Essa relação rendeu bons resultados reflexivos ao longo do tempo e mesmo em meio ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a pintura comparece como matriz de trocas estéticas. Indiscutivelmente, o cinema sempre bebeu muito mais da fonte e plasticidade da pintura do que o contrário. Os estudos de luz e composição por certo figuram o que de mais destacável há nesse intercâmbio. Nossa reflexão, portanto, está inserida num contexto em que a recorrência de traços de plasticidade é comum tanto nas telas do cinema quanto nas da pintura. Contudo, a partir da observação da obra de Geraldo Sarno e de entrevista com o diretor, pode-se notar que há uma metodologia que parece estar para além da relação que se vê plasmada objetivamente na tela. Tal relação, ao modo de Geraldo Sarno, reserva nuances que, à luz de uma ciência dedicada ao cinema, ao passo em que carece de esforço de revelação nos ajuda a constatar uma questão estrutural que, por vezes, escapa a um mero exercício analítico que

procede pela analogia. É neste sentido que propomos pensar a maneira como um cineasta compreendeu a pintura como matriz criativa, não apenas apreendendo esquemas de iluminação ou composicionais. Ao extrapolar as fronteiras dessa relação, o pensamento de Geraldo Sarno, especialmente manifestado em torno do processo do filme *Sertânia*, nos apresenta uma outra maneira de compreender os diálogos estéticos entre cinema e pintura. O texto procura evidenciar o modo particular como o cineasta leu, interpretou e aplicou, à sua maneira, o que aprendera, sobre o tema, com Sergei Eisenstein (1980).

Sobre como esboçar filmes

Uma observação atenta da obra de Geraldo Sarno nos fará perceber o quanto a forma do improvisado é uma questão presente na criação do cineasta. É conhecido o seu encantamento pela expressão dos cantadores e pela organização dos versos no modo de proceder desses artistas populares por ele filmados⁹². A evocação desse traço da obra do cineasta se dá no sentido de enfatizar a questão da forma e como isso é determinante para a contemplação de filmes como *Sertânia*. Antes da imersão na obra, no entanto, caberá sublinhar algumas ideias que em muito ajudam a perceber como se dá a construção dessa atenção à elaboração da forma fílmica na obra do cineasta. E nesse sentido, propomos um retorno a interesses como o que Geraldo Sarno tem pelo cinema e pelos escritos de Sergei Eisenstein. Neste instante, então, apresentamos um esforço que consiste em dedicar uma análise de ideias eisensteinianas que serviram à construção de parte desse aspecto da construção imagística-composicional do filme *Sertânia*. Em certa medida, seria possível tratar de como, inclusive, os esboços de Eisenstein ensinaram o cineasta Geraldo Sarno a esboçar seus filmes, no que tange à relação com a pintura.

Segundo o próprio Geraldo Sarno, foi Eisenstein quem o estimulou a pensar o cinema. Ao ler *A forma do filme*, diz ter encontrado uma baliza para elaborar seu pensamento. A esta altura, quando leu o livro, já havia dirigido filmes. O que a leitura de Eisenstein trazia de novidade, no entanto, era a ênfase nos meios da composição em cinema, o que seria entendido por ele “como uma lei da construção de uma representação pictórica” (Eisenstein, 2002, p. 142). O encontro com este livro também fez com que o cineasta conhecesse a descrição

feita por Eisenstein sobre O Encouraçado Potemkin⁹³. Ali, o cineasta identificou o organograma que Eisenstein construiu não apenas por meio de escritos, mas um tipo de elaboração com a qual ele nunca havia se deparado: a materialização das ideias concebidas por Eisenstein tinha a forma audiovisual. A demonstração da teoria por meio da composição fílmica certamente fez com que Sarno identificasse em Eisenstein as qualidades de um pensador do cinema que integrava conteúdo e forma de maneira instigante.

O formalismo eisensteiniano, a partir de então, funcionaria como um norteador para um cineasta que passa a observar ainda mais atentamente as condições e necessidades de estruturação da forma fílmica, espaço este, diga-se de passagem, onde se daria o exercício do improviso documental que busca os acontecimentos diante da câmera. Mas não só, pois no que tange à construção ficcional, o que mais nos interessa por ora pensar, é esse deslocamento promovido por Sarno para o seu processo criativo, recaindo num outro aspecto possível. Ele encontra ideias como a de cinematismo, a partir da qual Sergei Eisenstein houvera compreendido, por exemplo, que o quadro/pintura contém uma dinâmica interna que promove um movimento típico da montagem cinematográfica. É disso que Sarno extrai inspiração para a construção de uma estrutura imagística-composicional cinematográfica, para usar termos eisensteinianos (Eisenstein, 2002, p. 146). É a partir do diálogo com a história da arte e com a estrutura utilizada em pinturas que Sarno estabelece uma recanalização da composição de imagens da história da arte no sentido de criar um quadro estrutural adequado aos seus próprios requisitos (Eisenstein, 2002, p. 147). Dada passagem do livro de Eisenstein serve como demonstrativo do tom ali encontrado: “Minha paixão constante é a dinâmica das linhas, a dinâmica do movimento; nada de ficar parado, no que se refere às linhas e ao sistema de fenômenos e suas transições de um para outro” (Eisenstein, 1987, p. 84).

Essa busca de Eisenstein pela “percepção das linhas enquanto movimento e processo dinâmico” (Eisenstein, 1987, p. 84) será apreendida por Sarno, que a tomará como um procedimento norteador que ganhará ainda mais força quando o cineasta conhece o texto de Eisenstein dedicado a El Greco, constante no livro *Cinematisme: Cinéma et peinture* (1980). É neste conjunto de textos que Eisenstein coloca em prática o conceito de cinematismo citado anteriormente. É dessa maneira, portanto, que Sarno aprende, com Eisenstein, a extrair o pensamento dos pintores, promovendo leituras que permitiam perceber as distintas camadas narrativas contidas numa mesma imagem estática.

A análise que Eisenstein faz do quadro Maria Ermolova, de Serov, traduz o procedimento de Eisenstein. Ao contemplar tal pintura, observa a dinâmica que se dá pelas três diferentes perspectivas apresentadas por Serov. Segundo ele, nesta composição, o pintor cria um efeito visual que faz com que possamos observar a imagem em três partes. O posicionamento de Maria Ermolova diante do pintor faria, desse modo, com que nós, espectadores contemplássemos a imagem de uma maneira dinâmica, percorrendo todo o quadro com o olhar provocado pelo ponto de vista apresentado. Vasculháramos o retângulo de cima a baixo de maneira dinâmica.



Imagem 1. Maria Ermolova, de Serov

Fonte: <https://bit.ly/3iTt5wX>. Acesso em: 20 set. 2019.

Seriam estes os traços iniciais de uma dinâmica imagística-composicional apresentada por Eisenstein e que Sarno aprenderia a aplicar em suas observações pessoais a partir de então. A partir da perspectiva adotada por Serov, Eisenstein identificaria uma estratégia que impõe dinamismo sobre a imagem, o que serve quase que como uma metodologia absorvida por Sarno. O cineasta brasileiro então aplica esse rigor observador, a princípio, às pinturas de Paul Cézanne, dentre as quais se destacam duas. A primeira delas é *Pommes et oranges* (1899). Aplicando a ferramenta analítica que aprendera com Eisenstein, Sarno identifica a força dinâmica do quadro, no qual identifica uma variação de pontos de vista que, por sua vez, promovem o dinamismo da imagem.

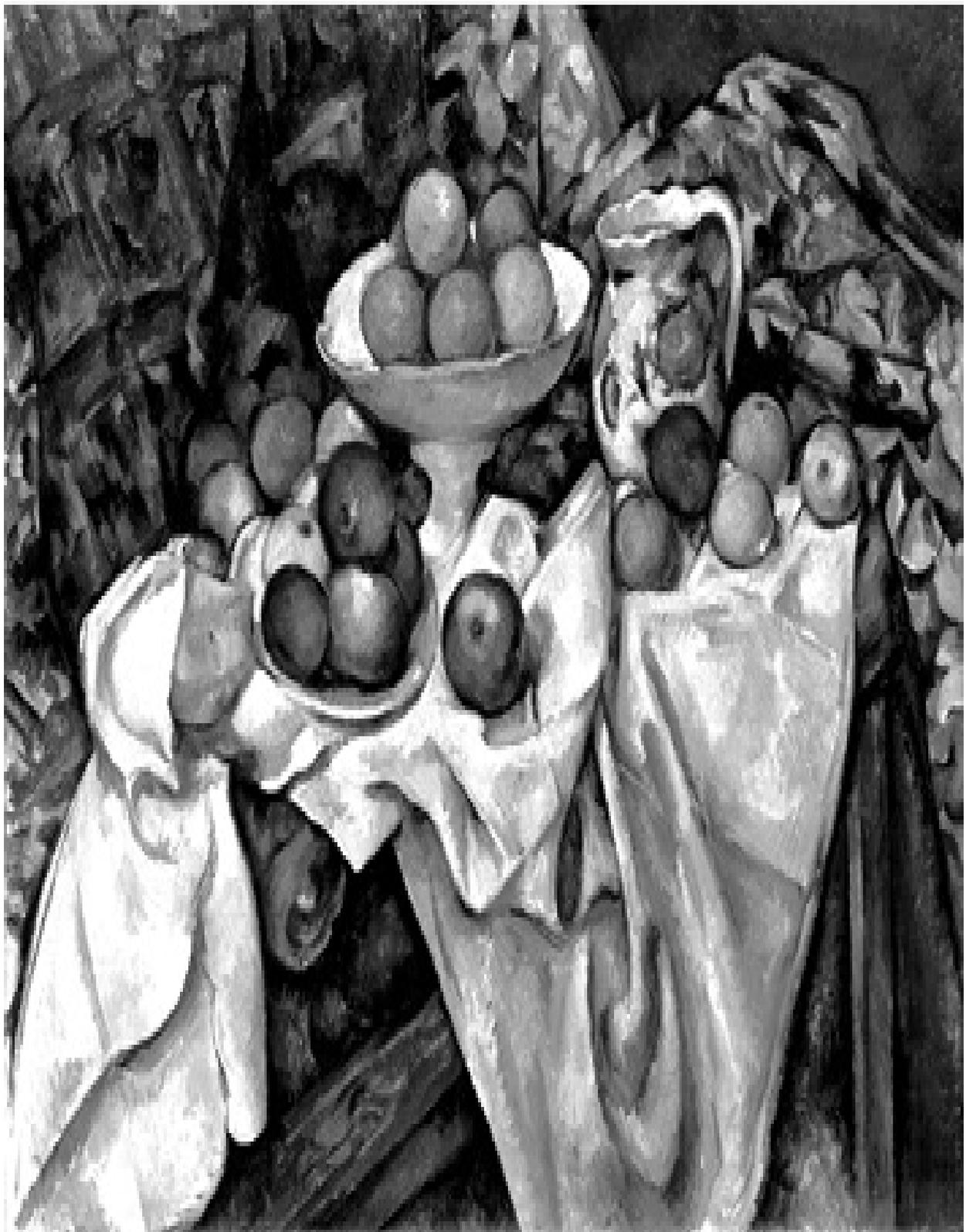


Imagem 2. Pommes et oranges (1899)

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.

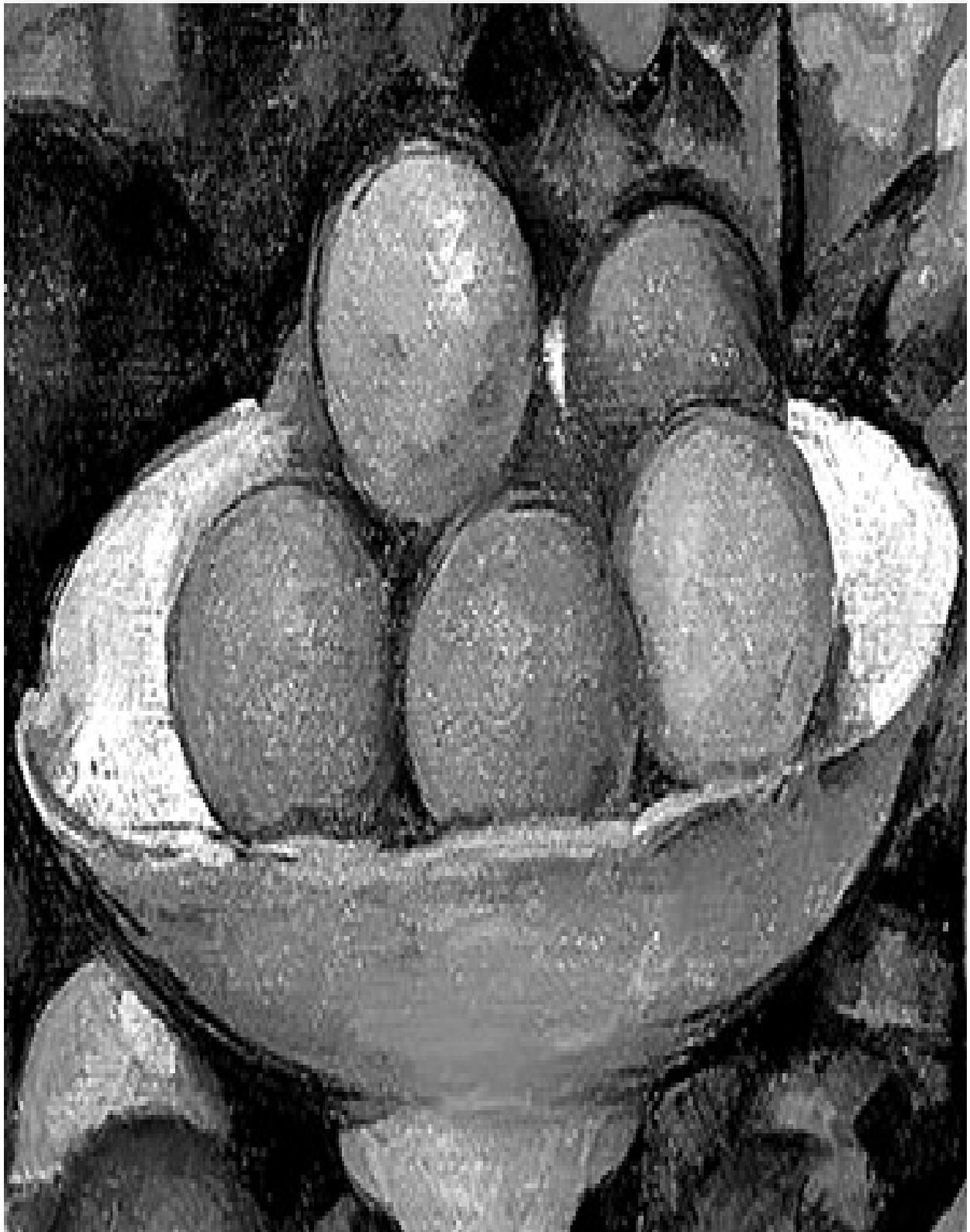


Imagem 3. Perspectiva 1 do quadro Pommes et oranges (1899)

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.



Imagem 4. Perspectiva 2 do quadro Pommes et oranges (1899)

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.



Imagem 5. Perspectiva 3 do quadro Pommès et oranges (1899)

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.

A fragmentação notada nesse quadro nos faz perceber a escolha de Cézanne quanto ao que, de um modo eisensteiniano, Sarno identifica como dinamismo composicional. O olhar, que bem poderia ser comparado com a perspectiva de uma câmera, assume um ponto vista intermediário e possibilitador de uma postura vasculhadora do observador. É essa a mesma característica que Sarno encontra na segunda imagem que ele mesmo destaca a fim de apresentar uma possibilidade de compreender seu pensamento cinematográfico: Retrato de Ambroise Valouard (1899).

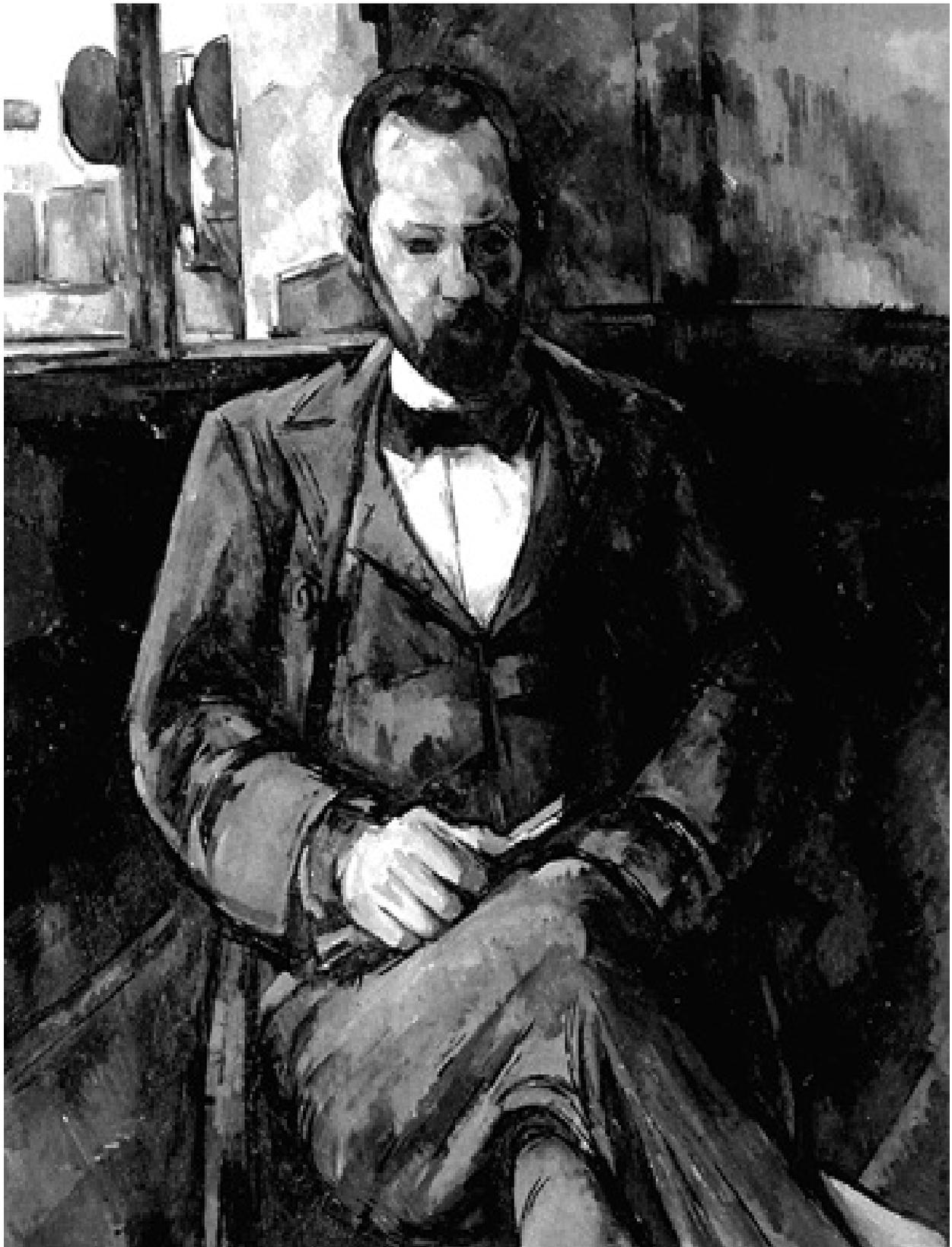


Imagem 6. Retrato de Ambroise Valouard (1899)

Fonte: <https://bit.ly/3uaxk9O>. Acesso em: 20 set. 2019.

Esta pintura de Cézanne, por ser dotada de características comuns com o retrato de Maria Ermolova pintado por Serov, faz com que Geraldo Sarno aproxime as duas imagens. É uma espécie de confirmação de sua compreensão de que o método eisensteiniano é efetivamente aplicável. É uma certificação de que os artistas estão ensinando coisas por meio de suas pinturas. Em arte, ou mais precisamente em criação no cinema, isso parece encontrar um espaço extremamente frutífero, já que há grande possibilidade de riqueza expressiva nessa transposição de métodos e elementos de outras formas artísticas. Parece possível pensar, então, que o modo como Sarno estabelece relação com a história da arte lembra aquilo que Eisenstein chama de “intercâmbio de estruturas” (Eisenstein, 2002b, p. 147).

Antes de prosseguir, importa considerar o quão é transformador, para o cineasta, a descoberta dessa perspectiva. É como se a partir daí ele passasse a ver cinema em todas as coisas, já que tudo em arte, estaria nos revelando um pensamento. No caso específico das pinturas, elas estariam revelando justamente os limites entre ficção e documental. Para ele, pinturas como as de Cézanne, especialmente quando o pintor francês foge da representação e se lança nas composições abstratas, abandona os recursos de paixão e emoção para, de maneira crua, nos colocar em contato com uma dimensão quase que documental. É essa autonomia criativa que ele mais leva para a sua composição cinematográfica.

O intercâmbio de estruturas

O trajeto de leitura aqui proposto procura demonstrar a maneira dinâmica como Sarno lida com as possibilidades de troca estruturais com a pintura. Ainda que

inspirado nas possibilidades da abstração proposta por Cézanne, Geraldo Sarno não deixa de experimentar o intercâmbio de estruturas de maneira mais objetiva. Ao analisarmos Sertânia, identificaremos uma troca de tipo mais comum entre cinema e pintura, aquela que Jacques Aumont chamaria de “tática de citação” (Aumont, 2004, p. 240). No supracitado filme, há várias citações de quadros e que aparecem, pelo menos, de três maneiras diferentes. A primeira delas se dá pela citação direta; a segunda, pela citação fragmentada; a terceira, pela citação do detalhe.

A primeira imagem citada que destacamos é o Cristo Morto (1522), de Hans Holbein. O enquadramento do corpo morto do personagem Neblina constitui uma citação. Foi, nas palavras do próprio Geraldo Sarno, um desafio apresentado ao diretor de fotografia Miguel Vassy que dizia que não seria possível fazer o plano (Sarno, 2019). A analogia, de acordo com o diretor, foi sugerida quando o ator Igor de Carvalho que interpreta o personagem Neblina chegou ao set de filmagem e, em virtude da aparência física, Geraldo se lembrou da imagem de Holbein. Curiosamente, a equipe buscou a imagem na internet, no próprio set de filmagem, para fazer a mobilização necessária à construção da imagem.

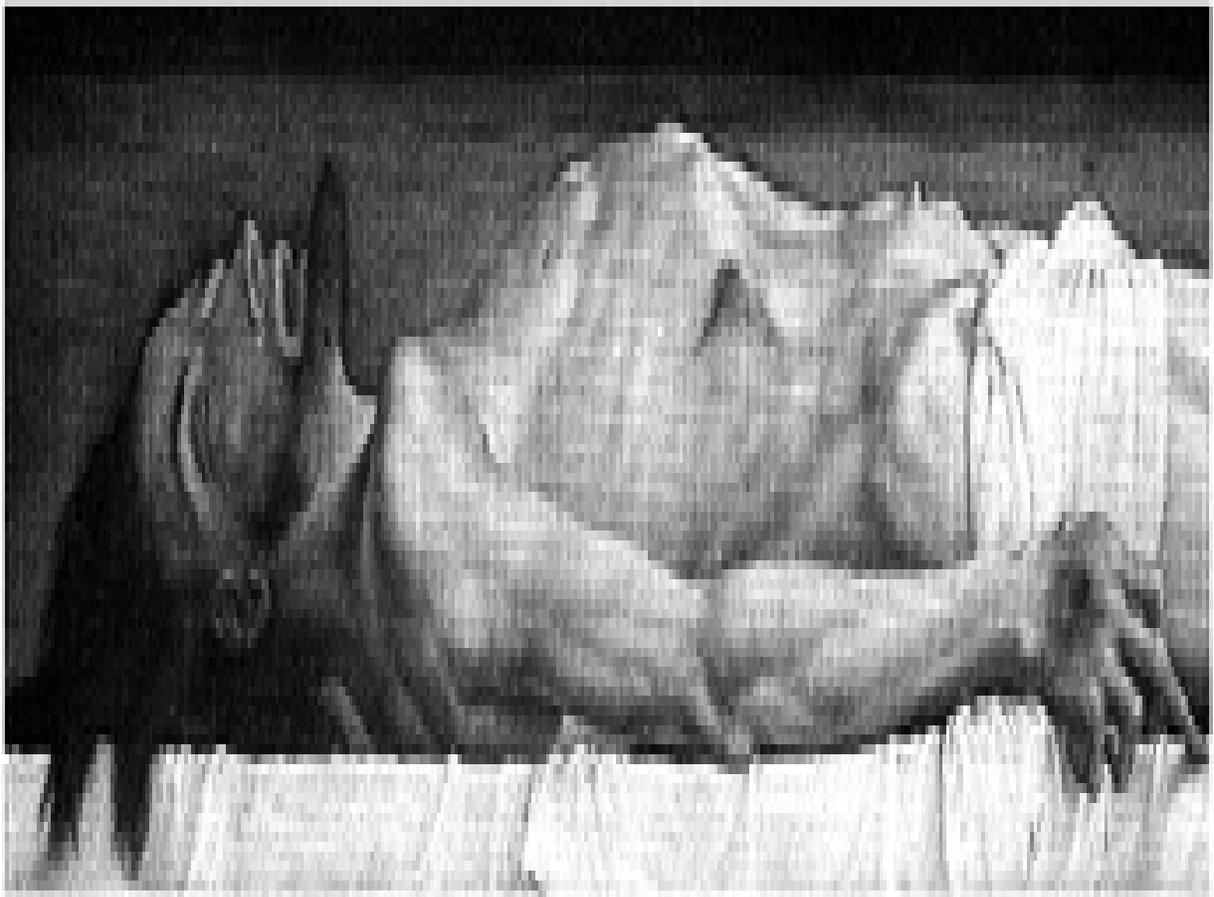


Imagem 7. O Cristo morto, de Hans Holbein. Imagem original (acima) e detalhe (abaixo)

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.



Imagem 8. Detalhe do quadro O Cristo morto, de Hans Holbein

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.



Imagem 9. Personagem Neblina morto

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 10. Detalhe do rosto do personagem Neblina

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

Colocadas uma abaixo da outra, tem-se a ideia do quão similares são as imagens, sem que haja muito espaço para a descrição. Por outro lado, as adequações de cenário e figurino surgem como elemento destacável, por evidenciarem as escolhas de um processo coletivo de criação. Ambos (locação e figurino) estão adequados à realidade do filme e acabam por traduzir a própria proposta do filme no que diz respeito à espacialidade que acolhe a história. O ambiente sertanejo recebe um tratamento da direção de fotografia que, em vez de esconder desfocando, integra o personagem à paisagem.

O deslocamento da imagem referencial do intercâmbio será um pouco mais notada na segunda citação que destacamos do filme. Nesse caso, em lugar de uma reprodução dos elementos constitutivos da imagem, a pintura que serve como matriz inspira um procedimento tipicamente cinematográfico. A “cena” pintada por Da Vinci é decupada e o que aparecia num só quadro é fragmentado em outros quatro. São planos conjunto que reúnem os personagens pouco a pouco. Na narrativa de Sertânia, não aparecerão numa mesma tomada. Nós, espectadores é que unimos todos eles numa só composição.



Imagem 11. A santa ceia, de Leonardo Da Vinci

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.



Imagem 12. Enquadramento 1 da cena decupada em Sertânia

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 13. Enquadramento 2 da cena decupada em Sertânia

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 14. Enquadramento 3 da cena decupada em Sertânia

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 15. Enquadramento 4 da cena decupada em Sertânia

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

A organização composicional proposta pelo pintor é tomada como uma sugestão para o cineasta que enquadra os personagens de três em três e, no último dos momentos, reúne quatro personagens, perfazendo a mesma conta que constitui A Santa Ceia de Da Vinci. O tom de conversas paralelas, na transposição para o filme, dá profundidade à montagem. Aqui, o dinamismo do quadro converge com o movimento do tempo-espaço possibilitado pela linguagem cinematográfica. A divisão do quadro de Da Vinci em quatro partes sugere quatro diferentes planos.

Essa lógica de fragmentação do quadro também fundamenta a terceira citação que aparece em Sertânia, aprofundando, no entanto, para o que podemos entender como citação do detalhe que, neste caso, é ainda mais intensificada. Nela, a construção imagística-composicional reverbera uma sugestão encontrada numa obra de Giotto di Bondone, em um dos afrescos pintados na Capela de Scrovegni: Ascensão do Senhor.

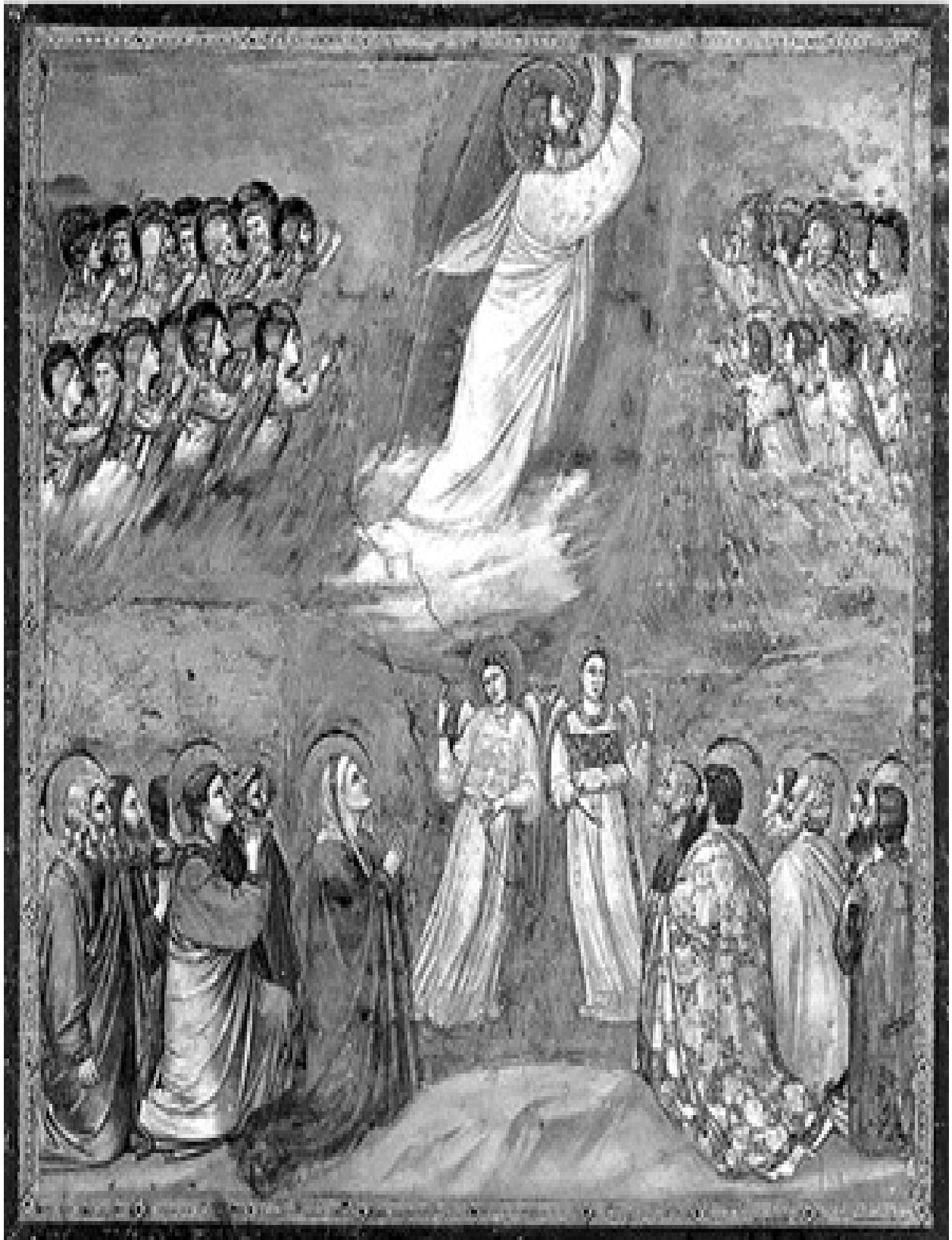


Imagem 16. Ascensão do Senhor, de Giotto di Bondone

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.



Imagem 17. Detalhe do quadro Ascensão do Senhor, de Giotto di Bondone

Fonte: <https://bit.ly/3fC4Nol>. Acesso em: 20 set. 2019.

Neste terceiro instante, a obra de Giotto aparece citada na forma do que Jacques Aumont chama de “cinetização da pintura” (Aumont, 2004, p. 172). A partir do fragmento destacado cria-se uma estrutura de mise-en-scène em que a disposição do elenco reproduz, em grande medida, a composição da imagem tomada como referência. Um detalhe do afresco funciona como dispositivo para a construção de um plano, o que está para além de uma mera inspiração composicional, pois o que se vê na tomada do filme é uma elaboração que envolve não apenas a disposição de pessoas no quadro, mas uma movimentação desses elementos criando uma imagem distinta. Basta que se considere para isso, o fato de que as duas linhas horizontais da imagem referencial são aumentadas em número e a organização do cineasta acaba preenchendo mais o quadro com seus personagens que são distribuídos de maneira não tão simétrica.



**Imagem 18. Cena de devoção a Nossa Senhora da Conceição
(superexposição)**

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 19. Cena de devoção a Nossa Senhora da Conceição (subexposição)

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

Nesta citação, faz-se necessário considerar a centralidade da luz enquanto detalhe explorado e também como matéria fundamental à construção fotográfica, o que para Aumont seria o seu “primeiro operador formal” (Aumont, 2004, p. 172). E nessa análise, a luz, de fato, merece ênfase pelo fato de que ao transpor a atmosfera do quadro para a tela do cinema, o descolamento da luz aparece como elemento que dinamiza a experiência da imagem. Mas não só. A longa tomada é acelerada, fazendo com que os raios de luz natural deixem o quadro e tenham a sua intensidade reduzida, tornando-se, a imagem, mais subexposta. A intervenção do cineasta aqui não é meramente limitada ao deslocamento de um fragmento para o quadro da câmera. A cinetização em questão intensifica os sentidos a partir de uma luz que traz carga simbólica, um tipo que, para Jacques Aumont, “(...) liga a presença da luz na imagem a um sentido”, complementando ainda que esse tipo de luz “toca sempre o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência” (Aumont, 2004, p. 173). Além do mais, o descolamento proposto pelo cineasta faz uso da organização plástica matricial para construir uma típica demonstração de fé e devoção a Nossa Senhora da Conceição, santa da Igreja Católica muito cultuada no sertão brasileiro. A presença de Edgard Navarro, interpretando Antônio Conselheiro, não deixa de ser uma curiosidade elucidativa no sentido de compreender de que forma a pintura tomada como matriz é ressignificada. Internalizada à especificidade da narrativa fílmica, o detalhe da pintura de Giotto ganha uma movimentação dinâmica que materializa o transcendental dentro da construção cinematográfica em questão.

O olhar emoldurado

Seguindo o fluxo do que a materialidade imagética do filme Sertânia oferece, é como se nesta quarta seção de nossa reflexão, a questão do detalhe comparecesse de maneira mais aprofundada. Antes de avançar, importa não perder de vista uma constatação de Geraldo Sarno em relação ao modo como Eisenstein lera a obra de El Greco, especialmente no texto presente em Cinematisme: cinema et peinture, em que o cineasta e pensador russo escreve sobre determinados traços do pintor, enfatizando a forma como El Greco materializa plasticamente o êxtase. O próprio Sarno afirma o quanto essa busca de El Greco - evidenciada por Eisenstein -, o ensina a buscar, na construção imagética fílmica, uma experiência que possa expressar o seu pensamento (Sarno, 2019). Antes de apresentarmos os fragmentos destacados a fim de verificar essa hipótese, parece ainda prudente ressaltar o quanto, para Geraldo Sarno, é fundamental a presença do sertão na elaboração do seu pensamento cinematográfico. É desse espaço que, em Sertânia, ele extrai e aposta em um elemento que, à luz de nossa reflexão, traduz a lógica da busca pelo detalhe: o olhar.

A primeira variação do olhar dentro da construção do filme está relacionada ao fio principal que conduz a trama. Em certa medida, Sertânia acaba por ser a evolução do olhar do personagem Antão. O olhar dele ainda menino, por exemplo, é prova disso. No primeiro deles (imagem 20) trata-se do olhar de uma criança que convive com o pai, sentado à mesa do café. No segundo deles, enquadra-se um olhar que já lida com a ausência da figura paterna (imagem 21) e que vira o pai ser assassinado brutalmente.



Imagem 20. Olhar do menino Antão sentado à mesa com o pai

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 21. Olhar do menino Antão que agora pergunta pelo pai

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

As diferentes camadas espaço-temporais que constituem a narrativa de Sertânia estão construídas em torno do fato de Antão, quando criança, ter visto o pai ser assassinado. Parte-se dessa experiência traumática do olhar para se caminhar em múltiplas direções, valendo-se das potencialidades do ver. Uma das falas do personagem Antão, diante de um reencontro com o Capitão Jesuíno é ilustrativa:

Lá tava ele: Jesuíno Morão. O encourado, o maiorá, com o papo amarelo nas mão. Só de olhar me deu uma gastura. O corpo num queria chegar perto daquela mundícia. Eu queria ver os olho dele, mas não via. Queria ver os braços dele arriar, a mão dele abrir e largar as arma, mas não podia oiá (sic.). (Sertânia, 2019)

Do ponto de vista do recurso de linguagem cinematográfica, a opção é por closes que destacam os olhos dos dois personagens. Essa escolha de enquadramento ajuda a enfatizar os olhos enquanto elementos que foram fundamentais tanto no desencadeamento da trama que sustenta a história quanto na construção da metáfora em torno do enxergar.



Imagem 22. Plano de Antão que contracena com Jesuíno, assassino de seu pai

Fonte: Extraído do filme Sertânia.



Imagem 23. Contraplano do Capitão Jesuíno, assassino do pai de Antão

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

Em diferentes momentos da história é possível encontrar personagens que lidam com a questão do ver. Poderíamos destacar as duas crianças cegas e surdas que levam o Capitão Jesuíno às lágrimas justamente por não poderem ver e ouvir; ou mesmo os dois soldados que, ao perderem a visão no combate, atiram um no outro, no descampado.

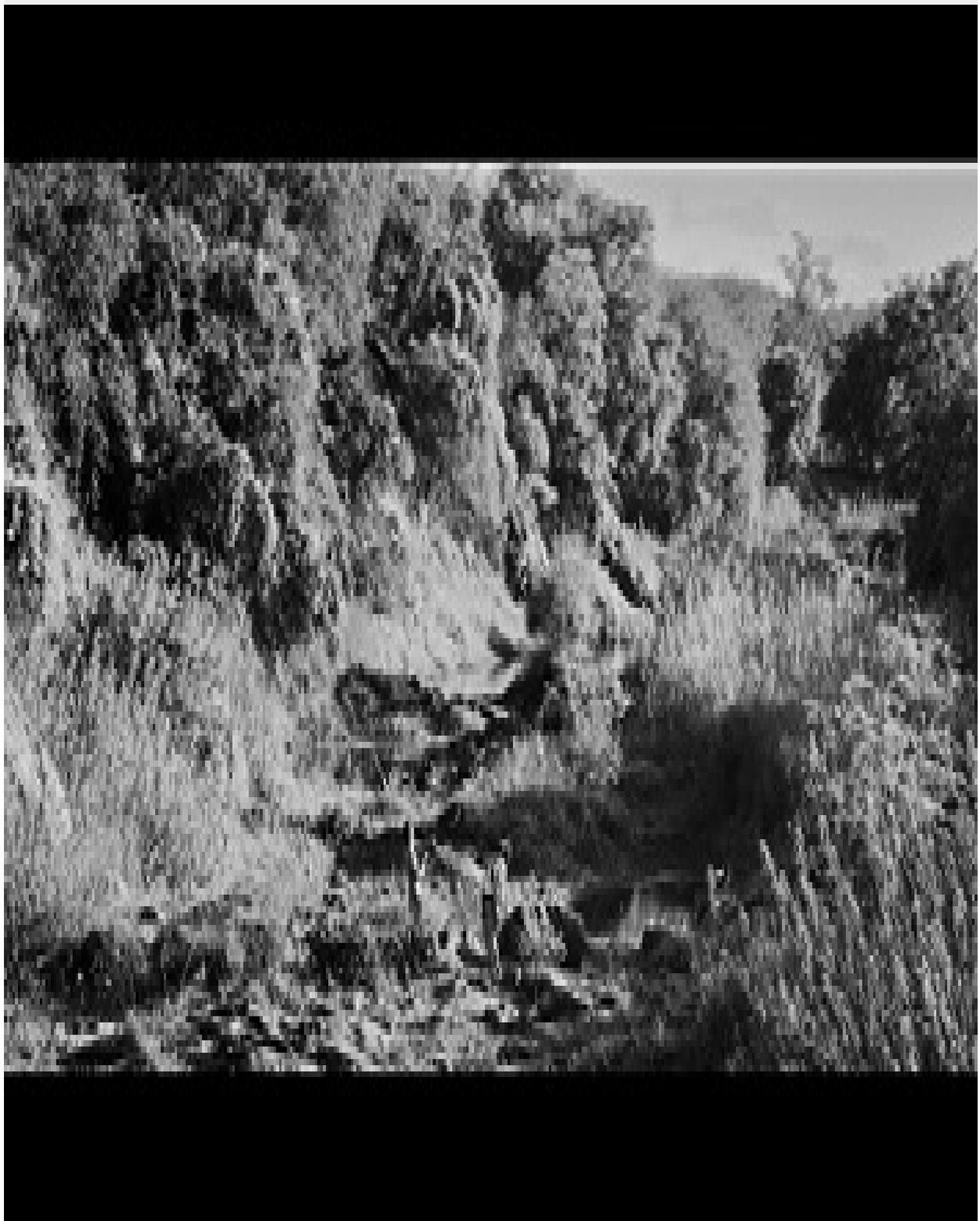


Imagem 24. Dois soldados perdem a visão e atiram um no outro

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

A exemplo do que fizera El Greco em suas buscas por traduzir imagetivamente o êxtase, a partir da expressividade das figuras e instantes que pintou, Sarno explora o olhar enquanto traço recorrente e apresentado sob duas facetas. A primeira delas é que a ênfase no olhar corresponde, guardando-se as devidas proporções, àquilo que El Greco buscara com a tradução imagética do êxtase. A segunda é que, para Sarno, Sertânia é um filme sobre o olhar, no que cabe uma construção significativa, nesse sentido, do próprio diretor: “Para mim, os retratos das pessoas do nordeste é uma outra camada importante. Traduz a ideia do olhar, que atravessa o filme inteiro. Olhar é pensar” (Sarno, 2019).



Imagem 25. Retrato coletivo que registra o olhar de mulheres

Fonte: Extraído do filme Sertânia.

São muitas as imagens que enfatizam o olhar dos personagens encarando a câmera de frente. São planos que ganham as feições de retrato. Por vezes coletivos, mas, na maioria das vezes, individuais. Retratos em movimento, reveladores de um pensamento que funde história da arte e uma vasta trajetória dedicada ao sertão nordestino. A recorrência do olhar em Sertânia corresponde ao traço de um pintor. A partir da presença desse detalhe, o cineasta constrói quase que uma série dentro do filme ou até mesmo um conjunto de pinturas de um mesmo ciclo de afrescos. Evidentemente que há a sustentação de um pensamento para alicerçar tal construção. Sendo Sertânia também um filme sobre o cinema, neste caso os olhares das pessoas filmadas nos colocam tête-à-tête com o povo brasileiro, evocando a ideia de que essas pessoas precisam estar nas telas dos cinemas. A estética aqui beira o político à medida que tais retratos nos colocam de frente para os olhares.

Imagem 26. Olhar de meninas Imagem 27. Olhar de um homem

Imagem 28. Olhar de mãe e filha Imagem 29. Olhar de mulheres

Imagens 30 e 31. Olhar de vaqueiros

Fonte: Frames extraídos do filme Sertânia.

O conjunto de retratos de pessoas chama a atenção pelo fato de parecerem fotografias. A princípio, se poderia imaginar que isso, por si só, distanciaria a direção de fotografia da pintura. Pensando à maneira de Jacques Aumont seria até mesmo possível considerar que a fotografia no cinema se parece muito mais com a fotografia do que com a pintura:

Imagem por imagem, é da imagem fotográfica que o filme está próximo, não em virtude de alguma ontologia, e sim porque assim decidiu a história do cinema. Não há tradução possível que faça a câmera equivaler ao pincel, o filme ao quadro. (Aumont, 2004, p. 242)

O interesse pelas pinceladas é algo que tem a ver muito mais com uma leitura estilística que investiga a transposição de um pensamento para a tela do que necessariamente um estudo sobre técnica de pintura. Quando Geraldo Sarno mobiliza os pintores com os quais estabelece seu intercâmbio plástico, importa muito mais, consonante com uma preocupação eisensteiniana, compreender “o problema de retratar uma atitude em relação à coisa retratada” (Eisenstein, 2002b, p. 141). A todo instante é isso que emerge da forma de Geraldo Sarno pensar a obra dos pintores. Acaba sendo isso o que ele também leva para este conjunto de retratos. É como se retratando o olhar ele acabasse por enquadrar a própria questão fundante de sua ideia, que é nos colocar diante da potência do ver.

Seria ainda possível seguir adiante nessa interlocução com Eisenstein no sentido de apreender o método de composição utilizado por Sarno em tais retratos. Considera-se, nesse sentido, a manifesta relação de autor presente em Sertânia.

Ao pensar sobre este tema, Eisenstein lembra que não se pode refletir sobre a composição sem considerar a articulação entre o feito do homem e a estrutura das ações humanas:

Os fatores decisivos da estrutura da composição são tirados pelo autor da base de sua relação com o fenômeno. Isto determina a estrutura e as características, através das quais o próprio retrato é revelado. Nada perdendo de sua realidade, o retrato emerge disto, enriquecido incomensuravelmente tanto pelas qualidades intelectuais quanto pelas emocionais. (Eisenstein, 2002b, p. 146-147)

A sequência de retratos, como a temos identificado, nos permite uma aproximação com a forma como Eisenstein elaborou sua estruturação em *Encouraçado Potemkin*, o que ele revela em A forma do filme. A exemplo dos inúmeros traços que fazem com que percebamos que o grande tema do filme russo é a relação entre fraternidade e revolução, o registro do olhar das pessoas nos permite entender a sugestão de Sarno para que compreendamos o assunto do seu filme. Ao ver os retratos audiovisuais das pessoas, nos lembramos de que o menino vira o pai ser assinado; ou ressignificamos sequências como aquela em que os dois soldados cegos procuram um ao outro, com armas na mão, no descampado.

A nosso ver, o recurso dos retratos, enquanto estrutura de cinematografia, é parte integrante de uma estrutura maior que retorna em seus traços característicos com bastante força em sequências como essas dos retratos. Cabe também ressaltar o quanto o olhar do povo sertanejo tem a ver com o encantamento de Sarno pela cultura do sertão, região do mundo que, segundo ele, tem uma dimensão cultural cosmopolita. É isso, inclusive que faz com que Sarno utilize tranquilamente estas referências da história da arte. O sertão também é cenário para as pinturas.

Encontro de cisão e explosão

A experiência do filme *Sertânia* é uma verificação de certo entendimento de Jacques Aumont de que o cinema não contém a pintura, “mas a cinde, a explode e a radicaliza” (Aumont, 2004, p. 243). É o diálogo com esta perspectiva que nos fez, outrora, entender que a relação entre cinema e pintura reserva um percurso que costuma ir da analogia à deformação (Oliveira, 2019). No supracitado filme são nítidos aqueles que, em outro momento, chamamos de deslocamentos estéticos com vistas à elaboração de um pensamento fotográfico. A cinematografia de *Sertânia* traz um conjunto de elementos que possibilitam pensar nessa relação que acompanha a história do cinema. E mais do que isso, explora uma construção particular em que o pensamento de um cineasta é constituído intrinsecamente relacionado aos limites desse espaço de intercâmbio plástico.

O processo de construção de *Sertânia* é revelador também de como se estrutura um processo criativo em arte. Construir um filme a partir de um referencial pictórico não é, por certo, o objetivo do realizador Geraldo Sarno. O esforço de revelar a maneira como isso acontece é nossa. Como resultado, a investigação nos permite constatar o quanto tal intercâmbio constitui uma ferramenta possivelmente colocada a serviço do desenvolvimento de uma ideia. A troca cultural estabelecida entre o cineasta e os pintores em vez de prendê-lo nas amarras da referência ajuda na construção de um pensamento autônomo em cinema. A analogia, dessa forma, em vez de ser fim, é um meio.

A leitura que Sarno fizera da obra de Eisenstein serviu como apontamento para a construção de sua ferramenta particular. Dotado desse recurso adequado à análise de estrutura de distintas formas de criação, o cineasta parece mais organizado por ter ao seu alcance uma metodologia que sustente a sua improvisação. Importa dizer isso para não incorreremos no erro de associar o domínio metodológico à detenção de uma fórmula aplicável aos contextos de criação fílmica. Longe disso, ao levar adiante a estrutura sugerida por pinturas, Sarno parece ter domínio de um meio que o permita explorar mais fundo as potencialidades dessa paisagem sertaneja apresentada diante dos seus olhos. Pessoas, horizontes, lugares, tudo isso passa a ser elemento de composição plástica de acordo com a forma como ele as lê, interpreta e sente. Isso nos ajuda a entender o porquê do encantamento do cineasta por obras como a de Cézanne. O modo livre, quase improvisado, como o pintor construía suas imagens chama a atenção de Sarno certamente pelo fato de que em vez de buscar a reprodução do que via à sua frente, o pintor compunha imagens de maneira intuitiva. O surgimento de novas formas e novas cores surge em consonância com um

domínio metodológico que não permite perder de vista as possibilidades cromáticas e de proporção.

Resgatando a maneira como o quadro de Holbein aparece no processo criativo de Sertânia, temos a ideia do quanto a atenção à estrutura de pinturas pode repercutir em outros processos de criação. Nesse caso, aparece sob as vestes de uma citação, mas também poderia ser explorada de maneira mais indireta, como acontece no terceiro conjunto de imagens que destacamos. Nele, por meio de fragmentos filmados segundo uma estratégia apreendida de um determinado modo de proceder das artes plásticas, tem-se um conjunto de técnicas e um objetivo como fim, mas, a exemplo do que acontece com uma pintura livre na qual Geraldo Sarno se inspira, as pinceladas seguem um fluxo intuitivo alicerçado em ferramentas adequadas à manutenção de uma unidade plástica. A troca com essas outras imagens comparece como elemento de resolução de problemas, ajudando a enquadrar as pessoas e os espaços do sertão. Valendo-se desse entrecruzamento entre cinema e pintura, Sertânia acaba por emoldurar o sertão.

Referências

AUMONT, Jacques. O olho interminável (cinema e pintura). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EISENSTEIN, Serguei. M. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002b.

EISENSTEIN, Serguei. M. Cinematisme: peinture et cinema. Borgerhout (Bélgica): Editions Complexe, 1980.

EISENSTEIN, Serguei. M. Memórias imorais: uma autobiografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

EISENSTEIN, Serguei. M. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002a.

OLIVEIRA, Rogério Luiz S. de. Memória e criação na direção de fotografia.

2016. 358f. Tese (Doutorado em Memória, linguagem e sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Vitória da Conquista.

OLIVEIRA, Rogério Luiz S. de. Direção de fotografia e pintura: da analogia à deformação. In: XXI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, 2018, João Pessoa - PB. ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXI ENCONTRO DA SOCINE. São Paulo: SOCINE, 2018. p. 637-644.

OLIVEIRA, Rogério Luiz; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). Cinematografia, expressão e pensamento. Curitiba: Appris, 2019.

SARNO, Geraldo. Entrevista ao autor em 23 de outubro de 2019.

Notas

91. Sertânia. Direção: Geraldo Sarno. Brasil. 2019. P&B.

92. A Cantoria. Direção: Geraldo Sarno. Brasil. 1970. Cor.

93. O Encouraçado Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia. 1925. P&B.

CAPÍTULO 12

DESGRAÇA, CLARIVIDÊNCIA: COLAPSO DO OLHAR EM SERTÂNIA, DE GERALDO SARNO

Caio Resende

Eder Amaral

para Valter Rodrigues (1948-2010)

Prelúdio

Onde está o inferno? Meu pai, quando

soltou um breve grito e me concebeu,

tinha os olhos abertos diante de quê?

Pascal Quignard, Último reino

O baleado sofre de uma sede que drena a retina e embaça a vista. No átimo que contrai o furo Brasil e inaugura a sangria a boca é deserto. “Água”, palavra

sorvida por aquele que não pode mais beber sem vazar, ecoa sob a náusea abafada dos ouvidos dormentes. Rastejando no entreveio, enxergando com as mãos, lê entre os dedos a terra seca em que tombou. A beira de um lajedo serve de repouso ou dá o último abrigo? Ofegante, sente a febre passear entre a fibra dos músculos e a linha da pele. A agonia do moribundo é também a nascente da mais rara lucidez, da qual a língua dos vivos só pode se aproximar exclamando: desgraça!

“Sertânia é, antes de qualquer coisa, um filme a respeito do olhar”. A frase é do próprio Geraldo Sarno, que insiste sobre este ponto como um mantra⁹⁴. O que, de chofre, indica uma pista – concisa, preciosa – para o labirinto que o constitui. Aqui, perseguiremos o parti pris do diretor, arriscando-nos a percorrer seu filme-dédalo em caminhos simultâneos, por vezes entrecruzando-se, guiados não tanto pelo olhar, mas, efetivamente, pelo seu arruinamento.

Nos esquivaremos das significações implícitas e explícitas da imagem, mirando o sentido intensivo do filme, ponto crítico a partir do qual a paradoxal eclosão do mundo de Antão (Vertin Moura) provoca o delírio do dispositivo cinematográfico (em particular na montagem) derrocando nossa própria capacidade de ver.



Imagem 1. Desgraça de Antão

Fonte: Sertânia, 2020.

Para além da diegese, é este processo de demolição entre vida e morte que nos interessa. A ruína tornada, ela mesma, imagem. Sertânia convida ao colapso do olhar que lançamos sobre nós mesmos, desde um cinema em que o Sertão é algo que nos atinge e se aloja irremediavelmente. Não a sequência de fatos que levam o jagunço à perdição, mas o inconsciente em estado vivo que se abre sobre a tela. Nosso intuito é trazer ao primeiro plano o delírio de Antão, tomado aqui não no sentido de um “defeito” de pensamento provocado pela bala – “minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la” (Bousquet (1955), apud Deleuze, 2011, p. 151) –, mas na imanência das imagens que ele só pode deflagrar e acessar em colapso.

Trata-se de uma tomada de posição diante do fazer cinematográfico, que consiste em resistir à “interpretose” (Deleuze; Parnet, 1998) herdada pela teoria do cinema – quando entendida como algo que lhe é exterior e superior (portanto transcendente) – afirmando, em contraponto, uma perspectiva imanente de pensamento cinematográfico, cujas armas e forças se encontram presentes diretamente no ato de fazer cinema. Assim, não se trata de sobrepor filosofia ao cinema, mas de traçar linhas que permitam a composição entre arte e pensamento. Este capítulo se divide em duas partes. Na primeira, exploramos a tessitura da agonia de Antão, em diálogo com as concepções de delírio (Deleuze; Guattari, 2010), acontecimento (Deleuze, 2011) e duração (Bergson, 2005; 2010). Na segunda, damos lugar ao esgarçamento do dispositivo cinematográfico para pensar como Sertânia alcança seu próprio processo de pensamento, em especial, a partir da montagem.

O que vejo melhor, vejo mal

Assim, Desgraça, quando tu, maldita!

As cordas d'alma delirante vibras...

Como os teus dedos espedaçam rijos

Uma por uma do infeliz as fibras!

Castro Alves, O bandolim da desgraça

Já que no céu nada alcanço,

recorro às potências do Inferno.

Virgílio, Eneida, VII, 312

Antão sonha? Imagina? Recorda? Delira? Talvez um tiro rasgue implacavelmente as distâncias tranquilas fixadas entre estas experiências e, sob a força da sua intromissão, ponha também o inconsciente em hemorragia. O jorro das imagens que fazem do filme a sucessão do último fôlego de um jagunço rebelde é feito de fragmentos do encontro entre ele e Jesuíno (Júlio Adrião), o

Encourado (ao mesmo tempo amigo e rival, cúmplice e carrasco), lembranças esparsas da infância em Canudos, os silêncios da mãe angustiada, uma vida de perigos corridos e pouca fresta. O pai morto em circunstâncias obscuras – cada família oculta como pode a dor das perdas e a intrusão da morte em seu passado – traz Antão de volta ao lugar de onde ele parece nunca ter conseguido tirar a cabeça, ainda que os pés tenham andado lonjuras. Órfão de pai, mãe e terra natal, Antão torna-se “filho dos seus próprios acontecimentos” (Deleuze, 2011).

O corpo ferido de morte põe em velocidade infinita o pensamento, e aí se faz abrir o universo e a memória de Antão diante dos nossos olhos e ouvidos.

O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. (Beckett, 2009, p. 30)

O jagunço que se contorce sob nossos olhos está condenado pelo ferimento, mas ainda não morreu. A agonia que experimenta é o estar a meio caminho, não poder mais voltar, nem ir de uma vez. Isso que falta a Antão para passar definitivamente de um mundo a outro é o colapso em curso, processo que se confunde com o próprio filme. “Ignoramos a ação à qual assistimos, mas a ação não está concluída. É o instante anterior. Este homem não está mais de pé, mas também não está completamente caído. Está caindo” (Quignard, 2018, p. 7, grifos do autor). A duração deste instante sem lugar do moribundo é o tecido de Sertânia. Um tecido em esgarçamento.

A ruína de Antão provém de duas suspeitas: da eterna desconfiança de quem ignora o que se passou, perseguindo-o teimosamente por toda parte – a verdade sobre a morte do pai; e da malícia jagunça, sua microfísica, que interpela a si mesma diante dos conluios de Jesuíno que, em sua vontade “de ver a cor do dinheiro”, corrói a admiração de Antão, festejando a matança vindoura com os coronéis.

Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra

e oriundo da sociedade inteira? Que acontecimento privado não tem todas as suas coordenadas, isto é, todas as suas singularidades impessoais sociais? (Deleuze, 2011, p. 155)

O que acontece primeiro? O que vem depois? Que diferença faz para um baleado? “O Capitão Jesuíno não dava fé de nada. Proseando, não dava nem siná [sic]. Será que o Capitão tava [sic] enfraquecendo? – Pensei na hora. Tá perdendo o sentido de ver o que ainda não assucedeu? [sic]” (Sertânia, 2020, 11’20” – 11’37”).

“O sentido de ver o que ainda não assucedeu”, dom de quem habita os perigos da terra e do tempo, é mundo inteiro em Antão. Sem ele, governa o Outro, o Quem. Jesuíno, o Mortá, perdeu o dom ou o corrompeu? Para Antão, dá na mesma. A bala arde nas entranhas do jagunço e não dá ousadia a raciocínio. Ela também nos lembra de que, pelo certo e pelo errado, a perdição é inevitável, irreversível, maior que os dois. “Num tem vorta [sic], Gavião. Num tem vorta. Daqui nós [sic] vai em frente até se acabar (Sertânia, 2020, 56’08” – 56’15”). Trata-se aqui daquela moral aberta à qual nos conduz a leitura de Bergson, a qual:

[...] não se transmite por imperativos de obediência, mas antes por intermédio de um chamado. [...] não se trata mais de executar uma ação por dever para com a sociedade, mas executá-la por força irresistível de um apelo, que atua sobre a nossa vontade como uma propulsão, à qual não mais oporemos objeção. (Maciel Junior, 2017, p. 178, grifos nossos)

Daí que a morte em Sertânia não seja fim, nem desfecho, daí que ela não pare nunca de ser processo e meio, plano de imanência desde o qual se torna possível uma paradoxal fuga sem escapada. Não tendo os meios para desalojar o projétil, o jagunço mergulha no desvario; não podendo contar com os deuses, negocia visita ao inferno, onde o filme chega ao seu ponto de vertigem e esplendor:

Ao retornar à Canudos dos mortos, ao reino das sombras do passado dele, Antão

assume a consciência real das coisas. Ele presencia os fatos e descobre as circunstâncias exatas da morte do pai. Esta morte deslança o processo de consciência e de conhecimento dele. (Sarno, 2020, <https://bit.ly/3eZHPPrX>)



Imagem 2. Chegada de Antão à Canudos dos mortos / Inferno

Fonte: Bousquet.

O mundo dos mortos dá a ver as cegueiras de Antão e do mundo dos vivos: o reencontro com antigos presentes, da cena da morte do seu pai à irrupção de todos os tempos da História diante dele, da câmera e dos nossos olhos. O passado é tudo o que resta ao jagunço a quem foi confiscado futuro em troca das águas turvas do rio dos esquecimentos. Atravessá-lo e preservar memória é mais perigoso que afrontar Jesuíno, mas Antão nunca teve medo de nada. Lá, sorri para a mãe transtornada, evasiva (na inquietante atuação de Kécia Prado), sumindo na bruma como a cultura popular, que insiste em alegrar a Canudos das sombras. Tromba o Coronel Delmiro Gouveia, o homem que tinha ímã nos olhos (Coronel, 1978) e seu desejo industrial de um Sertão sem fome, a quem Antão se desculpa pelo que já não importa mais, arte do Cão dedilhando seu gatilho. O pai de Antão, morto porque rebelde, nos faz lembrarmos de que a busca do jagunço não é pelas origens (neuróticas, burguesas) de um indivíduo, ou pelo destino da sua família⁹⁶, mas pelo entendimento das forças que trançam e contraem toda uma História do Sertão, do Brasil ardente, sob o olhar de Geraldo Sarno. Antão não é de modo algum uma pessoa, mas um emaranhado de (des)encontros, promessas, inquietudes. Nas linhas de força do olhar obstinado, o pensamento incontinente do jagunço é irmanado à esquiza⁹⁷, fenda processualista captada por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (2010), na qual as triangulações familiarizantes já não funcionam, foram postas de lado ou flutuam entrem mil outras conexões com a economia, a política, a cultura, a arte, o inominável. Antão, Jararaca, Gavião, freguês de Caronte, o jagunço é também todos os nomes da História:

[...] ele fez da partida algo tão simples quanto nascer e morrer. Mas, ao mesmo tempo, sua viagem ocorre estranhamente no mesmo lugar. Ele não fala de um outro mundo, ele não é de um outro mundo: mesmo deslocando-se no espaço, é uma viagem em intensidade, em torno da máquina desejante que se erige e

permanece aqui. Porque aqui é que se acha o deserto propagado pelo nosso mundo, e também a nova terra e a máquina que ronca, em torno da qual os esquizos giram, planetas para um novo sol. Estes homens do desejo (ou talvez não existam ainda) são como Zaratustra: conhecem incríveis sofrimentos, vertigens e doenças. Têm seus espectros. Eles devem reinventar cada gesto. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 177)

A loucura do mundo passa ligeira entre as palavras do moribundo. Parece fraco do juízo, mas só parece, vaticina Jesuíno. Desde que voltou para o Sertão, busca o quê? Parece claro. Mas só parece. “Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem” (Rosa, 2001, p. 81). O acaso é amado como necessidade nos passos de Antão, e a bala de Jesuíno, em vez de obstáculo, é passagem, presente buscado. É ela que é atingida, alcançada, porquanto indispensável à investida do jagunço que nunca teve os dois pés no mesmo mundo, atravessado toda vida por “um clamor suspenso entre a vida e a morte, um intenso sentimento de passagem, estados de intensidade pura e crua despojados de sua figura e de sua forma” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 33). Antão Silvino, comparsa jesuíno que devém cobra e ave matadeira, visto para além da vestimenta e do sotaque, aquém da História e do enredo, é perpétua variação, cujas expressões situadas não passam de habitáculo circunstancial para forças anônimas, inomináveis, mais antigas que o tempo, monstruosas siderações: a cisma com a vida comezinha à qual se recusara, na capital e no Sertão; o ouvido fino para o sussurro do Cão; os olhos duros, absurdados pela clareza do que veem; a chaga de fogo no peito, aberta pela usura do Encourado; o pensamento lancinado pela brutalidade do mundo. A peleja de Antão não tem descanso.

Mas um tal homem se produz como homem livre, irresponsável, solitário e alegre, capaz afinal de fazer e dizer algo de simples em seu próprio nome, sem pedir permissão, desejo a que nada falta, fluxo que atravessa as barragens e os códigos, nome que não mais designa eu algum. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 177)

O medo é estranho ao jagunço rebelde não por sua intrepidez, mas porque ele

deseja aquilo do que todos se afastam. “Ele simplesmente deixou de ter medo de devir louco. Ele vive sua vida como sublime doença que não mais o atingirá”. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 177)

Por isso, Antão paga o preço, porque o conhecimento implica num preço a pagar. Este princípio está ali. Na verdade, a questão de Sertânia não é a morte de Antão, mas o retorno dele à memória. Ele volta ao ponto de onde dispara o processo de memória. Na memória se encontra o conhecimento. Ele viveu essas questões enquanto menino, e precisa se desvendar. Esta é uma viagem em busca da memória. Neste sentido, é um filme bergsoniano, sobre memória e História (Sarno, 2020, <https://bit.ly/3eZHPrX>, grifos nossos).

Mas, em que consiste esta vizinhança entre Sertânia e o pensamento da imanência, Geraldo Sarno e Henri Bergson? Uma breve digressão se faz precisa: em Bergson, a percepção é a imagem refletida da natureza, aquilo que orienta o vivo para a ação. As imagens-lembrança, por sua vez, envolvem e tornam claros os dados da percepção, ao se atualizarem enquanto imagens, orientadas, assim como a percepção, a partir de um princípio de interesse. Desse modo, tornadas imagens, as lembranças não apresentam mais que uma diferença de grau com relação às imagens-percepção, muito embora remetam a um princípio ontológico diverso. Situado entre duas ontologias (atual e virtual), a partir dos processos de contração e distensão que caracterizam tanto a percepção quanto o mecanismo da memória, o vivo se realiza entre duas multiplicidades: uma numérica e descritiva (matéria) e outra de natureza qualitativa, não quantificável (memória). Atual e virtual são as duas faces – cuja diferença é de natureza – de uma mesma realidade, de uma duração universal. Isso nos lança diretamente no problema do tempo, ao qual Bergson responde com uma concepção incontornável para o cinema, justamente a duração. Numa fórmula tão bela quanto precisa, o filósofo francês a resume como “progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar” (Bergson, 2005, p. 5). Diante disso, é a capacidade sempre à espreita da hesitação que mantém a abertura ilimitada do tempo, sem a qual não poderíamos mais do que nos adaptar ao já existente, ao dado. Ao contrário, é essa fresta mínima que nos possibilita experimentar a vida.

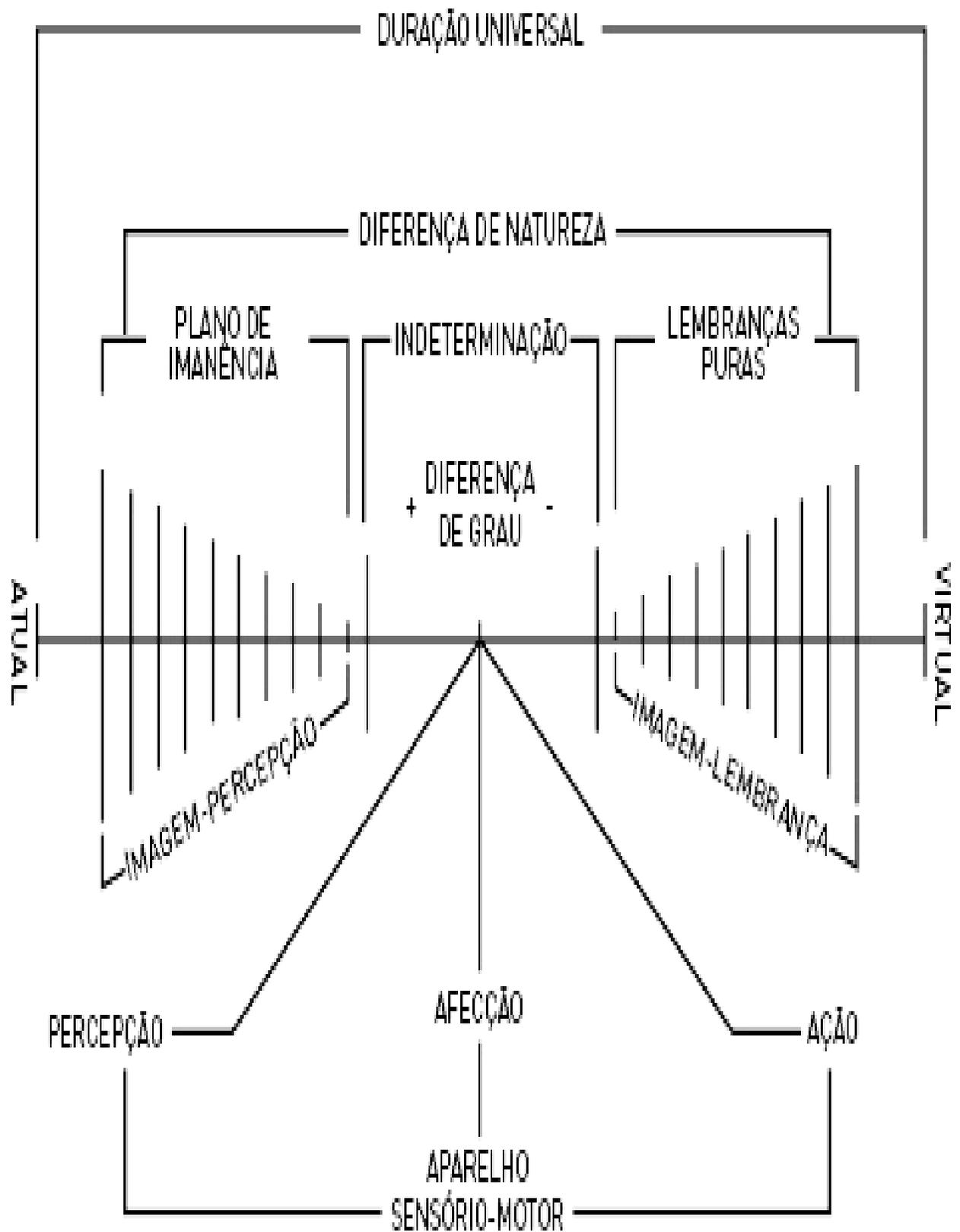


Figura 1. Atual e virtual, ou o ser entre duas ontologias

Fonte: Elaborado pelos próprios autores.

Ao ser baleado pelo capitão Jesuíno, Antão sofre a quebra do elo sensório-motor. Sua capacidade de perceber e de agir estão simultaneamente prejudicadas. Ou seja, uma percepção não se prolonga mais em uma ação possível. Sua hora, como se diz no Sertão, transcorre como um profundo mergulho nas imagens. Mergulho que é, antes de tudo, mnemônico. Disso, decorre uma narrativa irmanada com o falso⁹⁸, uma estranha simultaneidade entre presente, passado e futuro. Ou seja: um presente do presente, um presente do passado e um presente do futuro. No limite, Antão deixa de lembrar-se de suas próprias lembranças e passa a ter contato direto com o mar (passado) de todas as lembranças, ele mesmo se torna lembrança e passa a se relacionar com as memórias ancestrais do Sertão, do Brasil, do cinema, de todo um mundo.

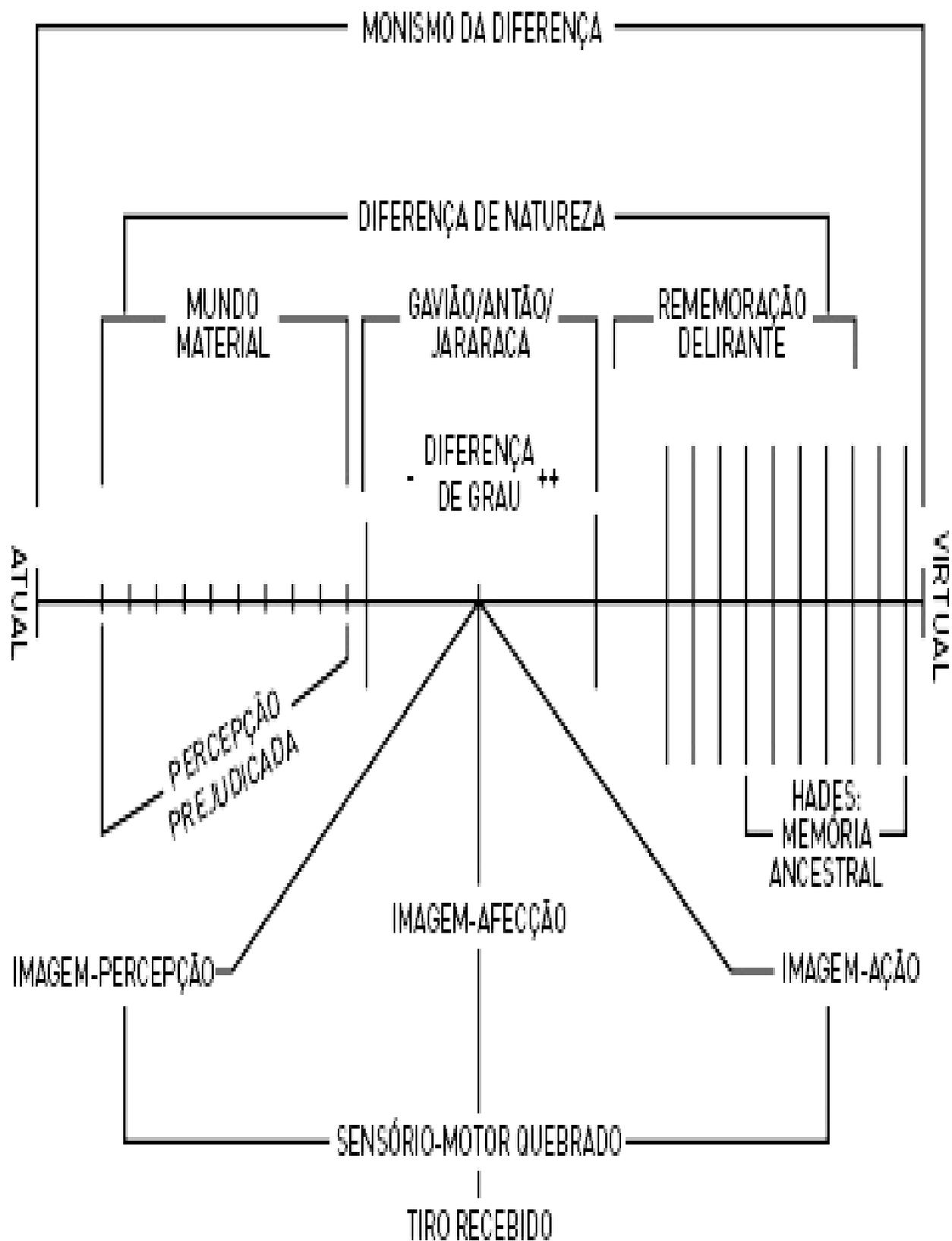


Figura 2. Antão: impossibilidade de agir / diagrama do delírio

Fonte: Elaborado pelos próprios autores.

Aquilo que sobrevive à morte e perturba a ordem do mundo dos vencedores, revela a baixeza dos começos, a vergonha das fundações, as trapaçadas, as armações, o hálito apodrecido dos heróis. Isidore Ducasse, o famigerado Conde de Lautréamont vai de par com Geraldo Sarno: “É preciso arrancar belezas [...] até mesmo do seio da morte: mas estas belezas não pertencerão à morte. A morte é aqui apenas ocasional. Não é o meio, é o fim, que não é mais ela” (Lautréamont, 2015, p. 294). O transe de Antão ressuscita sua mãe entre os flagelados e uma centelha de luz desatina o homem entre dois mundos inconciliáveis.

Viver ou morrer? Que diferença faz? Tem o mesmo valor. E ocê [sic] paga o mesmo preço. E se é pra morrer, toda hora é boa. Porque quando chega a hora, ocê [sic] vai mexer no fundo da cuia, percurar [sic] o restim [sic] que sobrou de farinha pra comer, tanto faz ter um punhadim [sic] ou não ter nenhuma. (Sertânia, 2020, 55’30” – 56’52”)

A todo tempo, Antão interroga que diferença faz entre os dois mundos que o habitam, antes mesmo da bala. Que diferença faz ser homem ou bicho, jagunço ou famélico, vivo ou morto? A vida, afinal, só valeria a pena se abundante, a dádiva circulando, e não de qualquer jeito. Porque a miséria e a impotência fazem morada na vontade de rebanho, capaz de abandonar até mesmo o direito ao pasto. “Se hai [sic] de ter, que tenha à fartura, a cuia cheia derramada, a vida areada na fantasia, nas melodias [sic] do mundo, dono do mundo, sem estribo no lombo, nem brida nos queixo [sic]” (Sertânia, 2020, 55’53” – 56’07”).



Imagem 3. Antão assiste à cena da morte do pai

Fonte: Sertânia, 2020.

Antão sonha. Imagina. Recorda. Delira. É preciso que interceda uma obstinada imanência para não aniquilar o devir dilacerante do jagunço sob as explicações de procedência psychologizante, com suas tintas familiares a individualizar a multiplicidade do processo de eclosão da memória viva no corpo do moribundo.

Fala-se frequentemente das alucinações e do delírio; mas o dado alucinatório (eu vejo, eu escuto) e o dado delirante (eu penso...) pressupõem um Eu sinto mais profundo, que dá às alucinações seu objeto e ao delírio do pensamento seu conteúdo. Um “sinto que de venho mulher”, “que de venho deus” etc., que não é delirante nem alucinatório, mas que vai projetar a alucinação ou interiorizar o delírio. Delírio e alucinação são segundos em relação à emoção verdadeiramente primária que, de início, só experimenta intensidades, devires, passagens. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 33, grifo dos autores)

O que liga nascimento e morte é a peleja de Antão preenchendo o intervalo, uma vida passada no vão de forçosos descaminhos, cujo único repouso possível é aquele oferecido ativamente ao disparo da carabina de Jesuíno. Se há delírio, se o jagunço alucina, é somente por este trânsito primeiro que forjou sua memória, para o qual tudo remeterá até o último instante, no mesmo fio de aço que liga presença e ausência do pai rebelde, os passados turvos dele e de Jesuíno: “De tudo o que eu mais queria era voltar pra casa” (Sertânia, 2020, 1h28’50” - 1h28’53”). A lâmina singra o mar das palavras de Antão, que agora mora no silêncio.

“Constato, com amargura, que só restam algumas gotas de sangue nas artérias de nossas épocas tísicas” (Lautréamont, 2015, p. 290). Quinze anos atrás, tomando

nota da leitura do Canudos: diário de uma expedição, de Euclides da Cunha (2009, v. 2), Geraldo Sarno reteve passagem de um artigo de 1897, com o seguinte achado do autor de Os Sertões: “Diversos soldados que inquiri afirmam, surpreendidos, que o jagunço degolado não verte uma xícara de sangue. [...] Afirmam ainda que o fanático morto não pesa mais que uma criança” (Cunha, 2009, v. 2, p. 499 apud Sarno, 2013, p. 10). Em Sertânia, a goela brava que não derrama sangue na terra nos draga pelos olhos e ouvidos até as vísceras de um Sertão vívido, inatural, que agoniza em clarividência.



Imagem 4. ‘De repente fez um silêncio tão grande [...]’

Fonte: Sertânia, 2020.

Para pensar longe, sou cão mestre

99

Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios.

Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam.

E nós estávamos perdidos.

Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

O cinema dos primeiros tempos pretendeu que a imagem do trem vindo em direção à plateia fosse de tal modo poderosa que fizesse fugir o espectador tranquilo – aquém de qualquer intencionalidade ou grau de veracidade do episódio, ele é real, enquanto imagem, na história do dispositivo cinematográfico (Elsaesser, 2018). O desejo de acoplar psicicamente corpo e câmera, corpo e tela, isso que se confunde com a história do cinema, tem em Sertânia sua realização trágica: Guimarães Rosa diz que no Sertão “a luz assassinava demais” (Rosa, 2001, p. 82), o que Miguel Vassy desdobra e multiplica na agonia de

Antão – sua fotografia não é alusão, é ferimento; assim como é pouco adjetivar a montagem como “delirante” pois, ao contrário, é o delírio que determina o proceder e devem, ele mesmo, estratégia de montagem.



Imagem 5. Delírio de Antão

Fonte: Sertânia, 2020.

O tiro de Jesuíno que sangra Antão fere também a maquinaria cinematográfica. Ela tropeça e se impregna de restos de outra imagem, aproveita as más fortunas e impurezas. Aí mesmo, por seu desastre, ela se põe a engendrar um tipo único de imagem nas mãos de Geraldo Sarno e Renato Vallone,

[...] nos hiatos e rupturas, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos-circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo. É que, nelas, os cortes são produtivos, e são, eles próprios, reuniões. As disjunções, enquanto disjunções, são inclusivas. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 61-2, grifos nossos)

Imagem-estrago que impõe ao olhar o mesmo caminho e o mesmo destino de Antão: chegar ao entendimento não pela explicação, tampouco pela palavra, mas pela bala, que tudo clareia, pelo uso preciso dos silêncios na composição de uma sonoridade hipnoide.

Não por acaso a montagem dissolve o homem e derrama os tempos todos sobre nós, num filme que precisa emperrar para funcionar, como a carabina de Jesuíno que, ao falhar, nos mostra Julio Adrião a duvidar de mistério e perder o eixo da câmera. A montagem enquanto máquina desejante, orientada para o fluxo do inconsciente que passa por um jagunço em delírio, revida em sua lógica à máquina social que conjura as possibilidades do cinema contemporâneo: em Sertânia,

[...] o seu limite não é o desgaste, mas a falha, ela só funciona rangendo, desarranjando-se, arrebentando em pequenas explosões – os disfuncionamentos fazem parte do seu próprio funcionamento, e este não é o aspecto menos importante do sistema da crueldade”. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 202)

Geraldo Sarno quer raspar as retinas do público, para que a luz volte a ser uma intensidade, uma força, inconforme com a docilização do olhar promovida por todos os lados, tendência cujo resultado, mais do que pesar em favor de um certo cinema, se impõe contra o cinema de criação. Como nos ensina a montadora Cristina Amaral, outra enorme criadora do cinema brasileiro, nossa urgência é a reconstrução da capacidade criativa do olhar (Amaral, 2018). Daí que Sertânia seja rodado no mundo da jagunçagem, mas o extravase e escape por todos os pipocos de bala e rasgos de luz. Ele é, também, na imanência da imagem e do som, um combate em que o cinema intercede pelo olhar contra o mercado da cegueira.



Imagem 6. Antão, Jesuíno e o extraquadro. Ao fundo, Geraldo Sarno acompanha a filmagem

Fonte: Sertânia, 2020.

Em todo caso, é preciso determinar em que sentido esta batalha em favor do olhar se desenvolve no filme: em linhas gerais, isto configura parte da estrutura de Sertânia, ao menos no que concerne à relação entre um corpo impossibilitado de agir e a presentificação de um passado que dura através do delírio do moribundo. Trata-se aqui da aposta de Sarno e Vallone em ultrapassar a narração buscando uma apresentação direta do tempo: é assim que a montagem exige que o corte deixe de ser procedimento de interrupção para se transmutar em abertura, rasgo, vazão¹⁰⁰ intrínseca ao plano. A matriz do trabalho de montagem é a emoção, o trabalho é sobre a relação entre o tempo das imagens e o tempo dos afetos (Amaral, 2018). É o que vemos na emergência dos rostos de sertanejos: ela lanha a ficção e enxerta o par voz/silêncio de Antão com uma tensão que revida o olhar, conferindo se estamos com os olhos realmente abertos para o que vemos.

Tanto quanto o jagunço, Sertânia é, enquanto filme, um filme ferido, que não pode deixar de revelar suas entranhas: o ator que sai do personagem ao tentar atirar, enquanto ouve o diretor de fotografia alertar que retome o eixo; o momento em que a equipe é flagrada enquanto Antão e Jesuíno travam um duelo suspenso pela aparição do extraquadro; a cabeça de Antão servida aos olhos do povo que comemora o São João em Itaquaraí, distrito de Brumado, Sertão da Bahia de hoje. “Apesar dos problemas, somos todos brasileiros!” (Sertânia, 2020, 1h30’27” – 1h30’31”), contemporiza a puxadora da quadrilha ao som do forró, sob o olhar reticente de um povo que expressa no semblante o mal-estar de um país igualmente dilacerado. A perspicácia do documentarista Geraldo Sarno toma de vez o primeiro plano do filme. Ainda que trágico, o fim de Antão era, ainda, um final. Sob os olhos do pequeno povoado em festa, aquela cabeça cortada nos arranca a chance de sair do filme: ele nos alcança fora da tela, lançando sobre nós a lembrança de que o passado não acaba (Bergson, 2005;

2010).

Não é preciso esgotar os exemplos para notar que todo o corpo do filme colapsa – quando isso acontece, os personagens deliram um filme futuro e, o mais importante: assim como *Antão*, a tela é tomada por “planos-lembrança” de outros filmes de Sarno (*Coronel Delmiro Gouveia* filmado em 1978 e, agora, reinterpretado por Lourinelson Vladimir, vaga pelo Inferno de Sertânia; o som de *Viramundo*, emblemático documentário de 1965, zunindo sob a náusea de *Antão*) e de outros cinemas (São Paulo, sinfonia da metrópole, 1929, tomadas de filmes de Dziga Vertov etc.) dissolvendo a fronteira entre a memória do jagunço e uma memória-mundo, impessoal, aberta a todos os tempos do cinema (Silva, 2016). Nada aí é ocasional ou ilustrativo, pois a montagem de Sertânia é uma luta ciente do cerco e da emboscada. O dispositivo do corpo agônico e da câmera em delírio produz um duplo dentro do filme, um personagem monstruoso ao lado do protagonista, como uma imagem especular, fantasma encarnado, espírito da câmera.

Sua aliança com o experimental, ao contrário do que pode parecer em tempos de onipresença da imagem digital e de certa anuência aos desvios da narrativa clássica, não consiste em complacência com o império da técnica, tampouco em aceno ao modismo, mas na evocação da força da memória do cinema como arquivo vivo, tática de afirmação do cinema como máquina de lembrar e contrair todos os tempos. Uma vez que “o dispositivo cinematográfico, independentemente de como o definamos, está menos necessitado de uma teoria capaz de desconstruí-lo do que ameaçado de obsolescência – ultrapassado por mecanismos de poder e prazer diretamente comprometidos com o corpo” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 129), Sertânia nos oferece a ocasião de pensar o cinema contemporâneo como esta recusa ativa a continuar vendo sem olhar, e é por isso que recorre ao ocaso como abertura, tocando

[...] o ponto em que a morte se volta contra a morte, em que o morrer é como a destituição da morte, em que a impessoalidade do morrer não marca mais somente o momento em que me perco fora de mim, e a figura que toma a vida mais singular para se substituir a mim. (Deleuze, 2011, p. 156)

Da mise-en-scène à fotografia, do som à montagem, o uso crítico e criador das sensorialidades combinadas (de Antão e da câmera), age em prol de uma experiência cinematográfica como apelo teimoso à emergência de novas circunstâncias para ultrapassar a solidão do sonho e torná-lo, em alguma medida, coletivo.



Imagem 7. Visão de Jesuíno

Fonte: Sertânia, 2020.

Como podemos encontrar numa fórmula grega retomada por Deleuze: “Tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Crisipo ensina: ‘se dizes alguma coisa, esta coisa passa pela boca; ora, tu dizes uma carroça, logo uma carroça passa por tua boca” (Deleuze, 2011, p. 9). E quando vemos e ouvimos alguma coisa, o que se passa? Não é esta a zona em que se aventura Sertânia e alguma parcela do cinema brasileiro recente? O que se passa quando olhamos o que vemos e escutamos o que ouvimos? Não é exatamente esta densidade do sensível e do sentido que se ausenta hoje, e que é preciso buscar e ressuscitar? Pensamos que o cinema contemporâneo tem um caminho luminoso a traçar quando faz passarem por nossos olhos e ouvidos o sonho, o delírio, a agonia, as paixões, intensidades e devires, em suma, a concretude das forças e processos que percorrem a vida, abrindo espaço para a existência. Acometido por desgraças que insistem em se repetir, o cinema brasileiro é Antão febril: precisa fazer uso das próprias chagas para pegar delírio e reabrir infinitamente o mundo – ou pelo menos nossos olhos – sobre nós mesmos.

Poslúdio

– Como o disparo pode ocorrer, se não for eu que o fizer acontecer? – Algo dispara, respondeu-me. – Já ouvi essa resposta outras vezes. Modifico, pois, a pergunta: como posso esperar pelo disparo, esquecido de mim mesmo, se eu não posso estar presente? – Algo permanece na tensão máxima. – E o que é esse algo? – Quando o senhor souber a resposta, não precisará mais de mim. [...]

Eugen Herrigel, A arte cavalheiresca do arqueiro Zen

Algumas pessoas são transformadas pelos encontros de tal maneira que não lhes resta caminho que não seja prolongar os efeitos destes acontecimentos; é disso que nasce sua experiência. Em 1967, a bordo de uma Rural Willis, Geraldo Sarno foi transformado por uma viagem pelo Sertão nordestino, na companhia de Thomas Farkas e Paulo Rufino (Sarno, 2006). Até aqui, cinco décadas de cinema e Sertão. A estrada sertaneja do diretor se prolonga e se adensa num cinema que brota do trânsito entre mundos minguentes (e, apesar disso, ainda vivos), personagens reais (e suas existências míticas) e lugares longínquos (de uma distância que nos é tão íntima quanto estrangeira). Geraldo Sarno, seu cinema e o Sertão são, neste sentido, equivalentes, três modos de uma só e mesma vida (Reviramundo, 2014).

Existe uma questão de fundo que é a partícula comum de humanidade que existe em todo aquele que vê uma imagem. Nossa busca é sempre por isso: encontrar a maneira pela qual a imagem nos apresente essa partícula comum. A história é apenas um pretexto para buscar isso, que é a razão de todo filme. (Amaral, 2018)

Essa partícula comum não se refere à condição genérica da espécie (ao que nos “distingue”), mas justamente ao contrário, àquilo que não sabemos em nós mesmos, que vem de muito longe no tempo e que nos atinge a todos, aquilo que é capaz de nos transformar. É joia que também obceca Sarno, movendo seu pensamento, sua relação com o Sertão e com o cinema. Como diz seu colega de busca, Júlio Bressane, “conhecer uma paisagem quer dizer saber lê-la, ouvi-la, escutar uma música, uma música de longa, uma música de muito longa, extremamente longa, longuíssima duração...” (Bressane, 2018, p. 9). Sertânia é o voo rasante de Gavião pelo inconsciente político do Brasil, ao mesmo tempo em que Sarno bate asas por um cinema de criação que teima na mira do Nordeste sem sucumbir aos utilitarismos de momento, à mercantilização, à paralisia, insistindo na escuta inquieta desta paisagem interior.

Referências

AMARAL, Cristina. A montagem no cinema – Aprender fazendo, fazer pensando (curso ministrado na Mostra Cinema Conquista, Ano 13). Vitória da Conquista: Instituto Mandacaru de Inclusão Sociocultural, 5 a 8 de novembro de 2018.

BECKETT, Samuel. O inominável. Tradução de Ana Helena Souza. Prefácio de João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.

BERGSON, Henri. A evolução criadora. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOUSQUET, Joë. Les capitales ou De Jean Duns Scot à Jean Paulhan. Paris: Le cercle du livre, 1955. Apud DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRESSANE, Julio. AB-Cena. Copenhague, Dinamarca: Zazie Edições, 2018. Acesso livre, online. Disponível em: <https://bit.ly/2Rp58md>. Acesso em: 05 jan. 2020.

CASTRO ALVES, Antonio Frederico. O bandolim da desgraça. In: CASTRO ALVES, Antonio Frederico. A cachoeira de Paulo Afonso (1876). Ed. Eletrônica Jornal da Poesia/Domínio Público. Disponível em: <https://bit.ly/2S8BgKS>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CORONEL DELMIRO GOUVEIA. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Geraldo Sarno e Thomas Farkas. Roteiro: Geraldo Sarno e Orlando Senna. Fotografia: Lauro Escorel Filho. Montagem: Amauri Alves. Música: Jaceguay Lins. Brasil: Embrafilme/Saruê Filmes, 1978. DVD, 90 min., cor.

CUNHA, Euclides da. Canudos: diário de uma expedição. In: Obras Completas. 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. Apud SARNO, Geraldo. Anotações próprias e impróprias. Do caderno de notas de Geraldo Sarno.

Geraldo Sarno: a linguagem do cinema (Brochura Cinema IMS). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, março de 2013, p. 9-14.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Movimento, Aula 1 de 21, 10 de novembro de 1981 (Vídeo-montagem). Tradução, edição audiovisual e legendas: Rodrigo Lucheta. Blog Machine Deleuze. Disponível em: <https://bit.ly/3v7joOO>. Acesso em: 18 jan. 2020.

DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. Cinema 2: a imagem-tempo. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

ELSAESSER, Thomas. Cinema como arqueologia das mídias. Org. Adilson Mendes. Tradção de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus: 2018.

HERRIGEL, Eugen. A arte cavalheiresca do arqueiro Zen. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Editora Pensamento, 1983.

LAUTRÉAMONT, Conde de. Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa. Trad., prefácio e notas Claudio Willer. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Iluminuras, 2015.

QUIGNARD, Pascal. Último reino. Tradução de Verónica Galíndez-Jorge, Leda Cartum e Mário Sagayama. São Paulo: Hedra, 2013.

QUIGNARD, Pascal. Da imagem que falta aos nossos dias. Tradução de Nina Guedes. Copenhague, Dinamarca: Zazie Edições, 2018. Acesso livre, online. Disponível em: <https://bit.ly/2Rp58md>. Acesso em: 05 jan. 2020.

ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARNO, Geraldo. Anotações próprias e impróprias. Do caderno de notas de Geraldo Sarno. Geraldo Sarno: a linguagem do cinema (Brochura Cinema IMS). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, março de 2013, p. 9-14.

SARNO, Geraldo. Cadernos do sertão. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.

SARNO, Geraldo. 'É isso que eu faço: penso sobre o homem brasileiro', explica o diretor de Sertânia. Entrevista com Bruno Carmelo. Papo de Cinema [online], 28/01/2020. Disponível em: <https://bit.ly/3eZHPrX>. Acesso em: 28 jan. 2020.

SARNO, Geraldo; MACIEL JUNIOR, Auterives. Do movimento ao tempo: uma panorâmica do cinema brasileiro (curso ministrado na Mostra Cinema Conquista, Ano 14). Vitória da Conquista: Instituto Mandacaru de Inclusão Sociocultural, 2 a 6 de setembro de 2019.

REVIRAMUNDO. Direção: Carlos Rizério, Glauber Lacerda e Rogério Luiz Oliveira. Assistente de Direção: Rayssa Coelho. Roteiro: Clara Carolina, Felipe Bomfim, Filipe Brito e Glauber Lacerda. Som Direto: Glauber Lacerda. Direção de Fotografia: Rogério Luiz Oliveira. Montagem: Deoveki Silva. Produção: Clara Carolina e Filipe Brito. Estagiários: Cornélio Cunegundes e Maralina Abreu. Câmera Adicional: Renato Fernandes. Brasil: Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2014. DVD, 16 min., cor.

SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE. 1929. Direção: Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. Brasil: Rex Filmes/Columbia Pictures. DVD, 90 min. p&b.

SERTÂNIA. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Bárbara Cariry. Intérpretes: Vertin Moura, Julio Adrião, Kécia Prado. Roteiro: Geraldo Sarno. Montagem: Geraldo Sarno e Renato Vallone. Som: Toninho Muricy. Fotografia: Miguel Vassy. Brasil: Cariri Filmes, 2020. Cópia digital em 16:9, 97 min., p&b.

SILVA, Thiago Batista da. Sonata do impartível: movimento, pensamento e cinema em Bergson. 2016. (Monografia em Cinema e Audiovisual) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Roteiro: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. Montagem: Sylvio Renoldi. Fotografia: Barreto, Armando; Thomaz Farkas. Som: Sergio Muniz, Edgardo Pallero, Vladimir Herzog, Maurice Capovilla. Brasil: 1965. 16mm, p&b, 40min.

VIRGÍLIO. Eneida. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

Notas

94. Retomamos a fórmula a partir do curso “Do movimento ao tempo: uma panorâmica do cinema brasileiro”, oferecido por Geraldo Sarno e Auterives Maciel Junior de 2 a 6 de setembro de 2019, na Mostra Cinema Conquista (Centro de Cultura Camillo de Jesus Lima, Vitória da Conquista) (Sarno; Maciel Junior, 2019).

95. Frase de Samuel Beckett em *O inominável* (2009).

96. Acolhemos aqui o convite de Gilles Deleuze ao pensar a relação entre literatura, vida e acontecimento, estendendo-o ao cinema: “passar da superfície física onde atuam os sintomas e se decidem as efetuações para a superfície metafísica em que se desenha, desempenha o acontecimento puro, passar da causa dos sintomas à quase-causa da obra – é o objeto do romance como obra de arte e o que o distingue do romance familiar” (Deleuze, 2011, p. 244-5).

97. Nos referimos aqui à processualidade esquizofrênica presente no delírio como produção – e não à entidade clínico-psiquiátrica que corresponde, ao contrário, à interrupção do processo (Deleuze; Guattari, 2010). A doença em *Antão*, se existe, é aquela de um mundo colapsado.

98. “A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo umas às outras e penetrando umas nas outras. Tanto assim que os investigadores, as testemunhas, os heróis inocentes ou culpados participam da mesma potência do falso, cujos graus eles encarnam, a cada etapa da narração. [...] Não há falsário único, e, se o falsário desvenda alguma coisa, é a existência atrás dele de um outro falsário [...]. E a narração não terá outro conteúdo senão a exposição desses falsários, seus deslizamentos de um a outro, as metamorfoses de uns nos outros” (Deleuze, 2018, p. 195, grifos nossos).

99. Frase de Guimarães Rosa em Grande sertão: veredas (2001).

100. A primeira aula de Gilles Deleuze nos seus Cours sur le cinéma (10 de novembro de 1981) é dedicada justamente a isso que se passa entre as imagens, do que o cinema se alimenta para produzir um tipo singular de pensamento obstinado pela criação (algo em comum com a busca bergsoniana não pela verdade, mas pelo novo). Uma bela versão desta aula faz parte do projeto de vídeo-montagem (guiada pelo registro sonoro original de Gilles Deleuze, com trechos de filmes em interlocução direta com os temas respectivos a cada aula) dos cursos sobre o cinema, legendada em português, realizada por Rodrigo Lucheta. Disponível em: <https://bit.ly/2T7KN1N>. Acesso em: 11 jul. 2021 (Deleuze, 2019, online).

SOBRE OS AUTORES

Amanda Ávila Lobo: Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/Uesb). Mestra em Memória pelo mesmo programa. Técnica Universitária na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Integrante dos Grupos de Pesquisa: Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural (Uesb) e Cultura, Memória e Desenvolvimento (UNB). Membro do Cineclube cinema-menor (RJ). Bolsista Fapesb.

Auterives Maciel Júnior: Doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente leciona no Programa de Mestrado e Doutorado em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida (UVA) e no departamento de psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Uesb (mestrado e doutorado). Membro associado da Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle (SPID-RIO) e leciona cursos de introdução à filosofia na Sociedade de Psicanálise da cidade do Rio de Janeiro (SPC-RIO). Membro fundador do Cineclube cinema-menor (RJ).

Caio Resende: Poeta, letrista, diretor e roteirista, graduado em cinema pela Uesb – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Trabalhou na curadoria do Festival do Filme Insurgente, Cinecipó – BH. Como roteirista, trabalhou no filme ‘Tragédia do Tamanduá’ (Cannes Court Métrage, 2011), do diretor George Neri e no curta-metragem ‘Sereia Caranguejo’, filme idealizado pelo diretor e montador Renato Vallone. Em literatura, publicou em meios digitais e impressos, tais como a Germina – Revista de Literatura & Arte – e a revista Veneta. Em 2017, publicou o livro de poemas ‘O outro

lado da chuva’. Desde 2015, de maneira esporádica, oferece cursos, aulas e palestras sobre cinema e filosofia. Atualmente, dirige o longa-metragem ‘Dois sertões’, filme financiado via edital e licenciado para o canal de TV por assinatura ‘Curta!’.

Danilo Moraes Lobo: Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/Uesb). Mestre em Memória pelo mesmo programa. Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integrante dos Grupos de Pesquisa: Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural (Uesb) e Cultura, Memória e Desenvolvimento (UNB). Membro do Cineclube cinema-menor (RJ). Bolsista Fapesb.

Eder Amaral: Professor Adjunto da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH), Área de Cinema e Audiovisual. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), Campus Vitória da Conquista. Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Psicólogo clínico na Casa Aberta - Psicologia Clínica, Formação e Cultura. Coordena atualmente o Projeto de Pesquisa “Constelações do problema da imagem no pensamento contemporâneo”, vinculado ao Curso de Cinema e Audiovisual da Uesb. Atua também como tradutor de textos técnicos em Artes e Humanidades.

Edson Farias: Pesquisador do CNPq. Atualmente é professor adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília. Professor associado do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Coordenou a equipe responsável pela pesquisa e pelo dossiê responsável pelo reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá Amazônico como patrimônio cultural do Brasil. pelo Iphan. Autor dos livros: Retas que prosseguem em curvas: Tensões nos usos do contexto

metropolitano brasileiro; Faces Contemporâneas da Cultura Popular; Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil; Práticas Culturais nos Fluxos e Redes da Sociedade de Consumidores; O Mesmo e o Diverso: olhares sobre cultura, memória e desenvolvimento; O Desfile e a Cidade: o carnaval-espetáculo carioca. Lidera o Grupo de Pesquisa em Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD – <https://bit.ly/3o5kmuz>). Editor da revista Arquivos CMD (<https://bit.ly/3zzDhQh>) (UERJ). Representante da Sociologia na Comissão de Imagem e Som da Anpocs.

Euclides Santos Mendes: Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), e membro dos grupos de pesquisa Cinema e Audiovisual: Memória e Processos de Formação Cultural (Uesb) e Cultura, Memória e Desenvolvimento (UnB). Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Coursou, como bolsista do Programa Erasmus Mundus, o European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies, nas universidades de Florença (Itália) e Roskilde (Dinamarca).

Ian Schuler: Cineasta, doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Comunicação pela ECO-RJ. Dirigiu os curtas “A noite dos lanches” (2020), “Adeus às coisas” (2019) e “Cópia própria” (2017). Entre 2012 e 2014 realizou diversos trabalhos em vídeo. Faz parte do grupo de pesquisa do CNPQ “Vídeo, Arte, Política e Pensamento”, liderado pelo docente Rodrigo Gueron.

Laís Silveira Gusmão: Doutoranda em Memória, Linguagem e Sociedade - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), mestra em Ciência da Nutrição pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e Nutricionista pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do Grupo de Pesquisa: Cultura, Memória e Desenvolvimento (UNB).

Leonardo Araújo: Professor do Departamento de Ciências Humanas, Educação e Linguagem (DCHEL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – Uesb, - Campus Itapetinga. Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Membro fundador do Cineclubes Segundo o Cinema. Atualmente coordena o projeto de pesquisa Filosofia da Arte como Estilística da Existência (Uesb).

Lucas Andrade: Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrando em Artes pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como montador e professor em cursos livres. “Grade”, seu primeiro longa-metragem como diretor está em processo de finalização. Faz parte do grupo de pesquisa do CNPQ “Vídeo, Arte, Política e Pensamento”, liderado pelo docente Rodrigo Gueron.

Maicon Barbosa: Professor Adjunto de Psicologia na Universidade Federal Fluminense (UFF), vinculado à Faculdade de Educação. Doutor em Psicologia [Estudos da Subjetividade] pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com Estágio Doutoral no Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III.

Maria Salete Nery: Doutora em Ciências Sociais (UFBA). Professora Associada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Membro dos Grupos de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB) e Corpo, Sociabilidades e Expressões Culturais (Eccos/UFRB). Membro do corpo editorial da revista Arquivos do CMD. E-mail: saletenery@ufrb.edu.br.

Milene Silveira Gusmão: Doutora em Ciências Sociais (UFBA). Professora Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) atuando no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Líder do grupo de pesquisa em Cinema e audiovisual: memória e processos de Formação Cultural. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB). Membro fundador da Rede Latino Americana em Educação, Cinema e Audiovisual – Rede Kino.

Moacir Carvalho: Realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e é doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UnB). Tem se interessado principalmente pelas religiosidades populares, sobretudo: Catolicismo, Pentecostalismo, e matrizes afro-brasileiras. Nas pesquisas vêm enfatizando a relação entre economia e religião, explorando tópicos tais como: concorrência, modos de organização, ofício religioso, relação com o dinheiro, estratégias legitimatórias, secularização e processos de justificação. Atualmente, faz parte dos grupos de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) e do Corpo, Socialização e Expressões Culturais (Eccos/UFRB).

Rodrigo Guéron: Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador pró-cientista, membro do Ppgartes do Instituto de Artes e do PPGFIL da UERJ. Autor dos livros “Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem. Deleuze, Cinema e Pensamento”. (Nau Editora / Faperj 2011) e Capitalismo, Desejo e Política. Deleuze e Guattari leem Marx (Nau Editora, 2020) É líder do grupo de pesquisa do CNPQ «Video, Arte, Política e Pensamento” e diretor de cinema e vídeo.

Rogério Luiz Oliveira: Pesquisador com estudos dedicados à imagem técnica. Realizador audiovisual e professor da Área de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Memória:

Linguagem e Sociedade da mesma instituição. Autor do livro “Fotografia e Memória: a criação de passados” (2014) e um dos organizadores da coletânea “Cinematografia, Expressão e Pensamento” (2019). Integrante dos grupos de pesquisa “Cultura, Memória e Desenvolvimento – CMD (CNPq/UnB)” e “Cinematografia, Expressão e Pensamento (CNPq/UFF)”. Sócio da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine.

Sergio Franklin de Assis: Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense – PPGCOM (2017). Escreveu artigos abordando a relação cinema/pensamento, tais como “Imagem-Pensamento: Deleuze e a função pedagógica do cinema”, no periódico Estudos da Língua(gem) (Online), v. 12, p. 60-75, 2014, escrito com Auterives Maciel. “O vermelho e o negro: impasse moral ou crise de representação? Amores Perros e outros bichos”, publicado pela Revista Sinopse, v. IV, p. 73-83, 2002. Membro do Cineclube cinema-menor (RJ).

Sérgio de Oliveira Silva: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade (2020) pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Especialista em Gestão Universitária (2020). Graduado em Cinema e Audiovisual (2014) e em Ciências Econômicas (2007) pela UESB. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em cinema.

Obrigado por ler este livro que publicamos!

Esperamos que esta obra tenha correspondido às suas expectativas.

Compartilhe por e-mail suas dúvidas e sugestões conosco.

Publique o seu conteúdo acadêmico, científico ou técnico com a Paco Editorial

A Paco Editorial é uma editora focada na publicação de conteúdos científicos de pesquisadores; conteúdos acadêmicos, como teses, dissertações, grupos de estudos e coletâneas organizadas, além de publicar também conteúdo técnico para dar suporte à atuação de profissionais de diversas áreas.

Com uma equipe de profissionais especialistas na edição de livros, produzimos obras de qualidade nas mais diversas áreas de conhecimento, atuando para que o autor tenha excelência em sua publicação, incluindo todos os cuidados necessários para melhor pontuação da obra na avaliação da Capes.

Nosso trabalho de divulgação e distribuição dos livros físicos alcança todo o Brasil através de livrarias universitárias, eventos acadêmicos e plataformas online como a Amazon, Americanas, Submarino e Shoptime. Já no digital, a distribuição é global através de lojas da Amazon, Apple, Google e Kobo.

Venha você também publicar na Paco Editorial, editora referência no meio acadêmico, técnico e científico, com mais de 2 mil títulos publicados.

Para publicar dissertações, teses, obras técnicas, científicas, obras coletivas de grupos de pesquisa, acesse: <http://editorialpaco.com.br/publique-na-paco/>.

Para publicar capítulo de livros em obras organizadas, acesse: <http://editorialpaco.com.br/capitulo-de-livros/>.

Para adquirir outros títulos da Paco, acesse: www.pacolivros.com.br



Av. Dr. Carlos Salles Bloch, 658 - Sala 21

Anhangabaú - Jundiaí-SP - 13208-100

Telefone: 11.4521.6315